В. Б. Катаев

ЧЕХОВ ПЛЮС...

Предшественники, современники, преемники

STUDIA PHILOLOGICA

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге известного исследователя творчества А. П. Чехова собраны работы, посвященные связям писателя с его предшественниками, современниками, преемниками, как в русской, так и в некоторых зарубежных литературах. В ней представлены страницы истории литературы, прочитанные «на фоне Чехова», – и Чехов, увиденный сквозь призму его литературных связей.

Писатель предстает в данной книге как один из центров тяготения и влияния в русской и мировой культуре.

Книга адресована студентам, аспирантам, исследователям чеховского творчества, его истолкователям на сцене и на экране, всем читателям Чехова.

- Владимир Борисович Катаев
  - От автора
  - ДРУГИЕ И ЧЕХОВ
    - I
      - «Умри, Денис, лучше не напишешь»
      - Златая цепь: Чехов и Пушкин
      - Два поединка («Княжна Мери» и «Дуэль»)
      - Гоголевский год
      - Лесков в литературных полемиках
      - «Виноваты все мы...»
    - II
      - Щедринское и нещедринское в русской сатире конца XIX века
      - О мужестве в литературе:
      - Удивительна была его жизнь...»: Эртель
      - Боборыкин и Чехов
    - III
      - Христос и Дарвин в мире Чехова
      - Рихард Вагнер и русские писатели XIX века
      - Франция в судьбе Чехова[287]
      - Мопассан – Л. Толстой – Чехов:
  - ЧЕХОВ И ДРУГИЕ
    - IV
      - Натурализм на фоне реализма
      - Повествовательные модели в прозе русского натурализма
      - Литература «Знания»: теория и практика дестабилизации

- V
  - Чехов и Розанов
  - «Все мы» Чехова и «Мы» Евгения Замятина
  - «Каштанка» в XX веке: из истории интерпретаций
  - Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах»
- VI
  - Солженицын о Чехове: полемика по умолчанию
  - Чехов и проза российского постмодернизма
  - «Чайка» – «Цапля» – «Курица» – «Ворона»:
  - Чехов – метадраматург XX века
  - Вместо заключения.
- Список работ В. Б. Катаева о Чехове

- notes
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28

- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72

- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116

- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160

- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204

- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248

- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292

- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336

- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380

- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424

- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468

- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512

- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520

Владимир Борисович Катаев
ЧЕХОВ ПЛЮС...
Предшественники, современники, преемники

От автора

Я спросил моего друга, который не так давно переехал жить в Америку, о его впечатлениях от страны и людей.

– Между прочим, здесь я увидел, – ответил он, – как много живет на свете чеховских персонажей. Только они не догадываются об этом.

Его наблюдение (сам он, возможно, об этом не думал) в очередной раз подтверждает то, что сказал Лев Толстой сразу после смерти Чехова: об особой универсальности, всечеловечности чеховских произведений и их героев. Они сродны и понятны «не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще… А это главное».[2]

Прошло сто лет с момента физической смерти Антона Павловича Чехова. «Бессмертие – вздор», – говорил как-то Чехов Бунину[3], но то, что произошло за эти десятилетия с его творческим наследием, соответствует всем метафорам, созданным человечеством для выражения именно идеи бессмертия. Процесс этот проходил и проходит, преодолевая временные и пространственные границы, – в каждой стране по-своему.

Великобритания. «Переселенье души Чехова, через театр, в совсем неизвестную ему Англию – одно из прекрасных и загадочных явлений искусства, вообще цивилизации»[4], – пишет Яков Бергер. Ему вторит Патрик Майлз: «Для британского зрителя Чехов больше не является иностранным драматургом. В последнее десятилетие его пьесы уступают по популярности на профессиональной сцене лишь шекспировским – уникальный феномен в истории нашего театра. Процесс его освоения был нелегким. Но до известной степени история британского театра нынешнего столетия есть история его внутренней трансформации по чеховским канонам…».[5] Сравнение чеховского воздействия на мировую драму с шекспировским давно стало общим местом в критике и литературоведении на родине великого английского драматурга[6].

Германия. Чехова часто переводили и ставили на сцене, но вплоть до середины 50-х годов оставалось непоколебимым мнение мэтров немецкой теории драмы, что чеховские пьесы не отвечают законам драматического искусства, что в них отсутствует твердая драматическая форма, что они являются скорее новеллистикой, попавшей на театральные подмостки.[7] Само течение времени, практика театра, все возрастающее признание Чехова читателями и зрителями заставили

пересмотреть подобные взгляды. Сейчас нет ни одной серьезной работы по теории драмы, в которой не принимался бы во внимание и не изучался бы опыт Чехова-драматурга. В трудах Герды Шмид уже разрабатывается теория драмы *на основе* чеховского опыта и анализируется особый «чеховский тип драмы».[8]

США. Когда-то, в начале века, Чехова надо было представлять читателю опосредованно, через более популярных в то время авторов («тот самый Антон Павлович Чехов, которому Максим Горький посвятил свой роман «Фома Гордеев"»[9]). Сейчас Чехов – наиболее популярный из иностранных драматургов на американской сцене, и Эдвард Олби заявляет, что именно Чехов является «полностью ответственным за возникновение драмы XX века».[10] А Владимир Набоков в лекции, адресованной американским студентам, назвал «Даму с собачкой» одним из самых великих рассказов в мировой литературе.[11]

Примеры такого рода можно приводить и далее, меняя названия стран и континентов.

Эти-то два обстоятельства – что Чехов признан культурной фигурой действительно мирового масштаба и что он как живое явление продолжает оказывать воздействие на текущую литературу и искусство, – ставят задачи особого рода перед его исследователями.

На родине писателя масштабы и параметры изучения Чехова заданы несколькими определениями Льва Толстого, отчасти парадоксальными («Чехов – это Пушкин в прозе»; «Шекспир скверно писал [пьесы], а вы еще хуже»; «Он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде!»[12]).

Что Чехов совершает «переворот в литературе»[13], некоторые из современников начали говорить уже к середине 1880-х годов. Осмысление творчества Чехова началось при его жизни, и долгое время вполне очевидной казалась оценка, данная этой прижизненной критике Корнеем Чуковским: *«Двадцать лет непонимания»*[14]. Считалось, что только постановки Московского Художественного театра дали адекватную интерпретацию чеховским пьесам. Несмотря на то, что сам автор по крайней мере половину из этих постановок (две из четырех) оценил резко критически[15], именно они на долгие десятилетия, вплоть до середины прошедшего века, определили направление трактовки Чехова на советской сцене. Что касается оценки понимания Чехова прижизненной критикой, формулу Чуковского оспаривает в своих работах А. П. Чудаков, показавший, что современные писателю критики верно отметили многие особенности

непривычной поэтики Чехова, хотя и встретили их при этом чаще всего неприятием[16]. Думается, истина здесь не столь однозначна. Да, особый характер чеховских деталей, описаний и характеристик был уловлен современниками, но до подлинного понимания того, что совершал Чехов, им было далеко.

Отношение к Чехову в советские годы в целом характеризует еще одна формула, принадлежащая Василию Гроссману. *«Чехов у нас по недоразумению признан… А сути Чехова государство не понимает, потому и терпит его»*, – говорят герои его романа «Жизнь и судьба» (ч. 1, гл. 66). Глеб Струве, назвавший свою статью о 20-томном издании сочинений Чехова 1940-х годов «Чехов в коммунистической цензуре»[17], указал в ней на десятки купюр, по большей части идеологического характера, которые сделали в текстах писателя редакторы этого собрания. Но надо признать, что с изданиями произведений Чехова, с его постановками, с созданием музеев в советские годы в целом обстояло благополучно. Другое дело, какая функция отводилась этому *государственно признанному Чехову* в общей системе идеологических установок и насколько односторонним или искаженным требовался при этом подход со стороны его исследователей.

Прямо и сознательно обслуживали официальную установку на создание облика «нашего» Чехова с середины 40-х годов Владимир Ермилов и его школа. Далее всех пошел Г. П. Бердников, который уже в 80-е годы в книге, увенчанной, ввиду служебного положения ее автора, всеми возможными наградами, в качестве высшей похвалы Чехову предлагал такую формулу его творческого пути: писатель поднялся в итоге своих исканий до «социального реализма»[18] (хотя и не смог достигнуть высот реализма социалистического). Чеховскую Чайку, как было остроумно замечено, гримировали под горьковского Буревестника – такова была цена официального признания и даже пиетета по отношению к Чехову.

Илья Эренбург, в годы хрущевской оттепели перечитывая Чехова и литературу о нем, точно подметил унылое однообразие казенных формул, проникавших всюду, вплоть до школьных учебников и энциклопедических словарей: писатель «разоблачал», «обвинял», «подготавливал», «приветствовал»… Но буквально в тех же выражениях, что и о Чехове, писались статьи о Салтыкове-Щедрине, Глебе Успенском…[19] Таким было официальное чеховедение, бесконечно далекое от живого, никогда не прекращавшегося читательского и зрительского интереса к писателю. Свежим диссонансом выглядели отдельные работы А. Б. Дермана, А. П. Скафтымова, Г. А. Вялого[20]. Но не они делали

погоду.

Переломом можно считать 70-е годы. Тогда (во многом вследствие роста мирового интереса к Чехову и мировой же критики предшествующих советских изданий) в Институте мировой литературы была начата работа над 30-томным академическим собранием его сочинений и писем. Чеховская группа собрала лучших литературоведов и текстологов – Л. Д. Опульскую, Н. И. Гитович, З. С. Паперного, В. Я. Лакшина, М. П. Громова, Э. А. Полоцкую, Е. М. Сахарову, А. Л. Гришунина и других, привлекла начинавшую тогда молодежь – А. П. Чудакова, И. Е. Гитович, И. П. Видуэцкую и др. Для автора этих строк и других литературоведов нашего поколения обращение к Чехову начиналось в университетских семинарах В. В. Виноградова, С. М. Бонди. Там нас учили «честному прочтению», пониманию авторского смысла произведений, анализу текста. Я вошел в группу в последний момент. Моей задачей было писать комментарий к рассказу «Архиерей» и к тому писем, в котором большое место занимает «дело Дрейфуса». Вопросы религии, церкви и антисемитизма в те годы (как, впрочем, и сейчас) были политически чувствительными, и тем, кто первоначально должен был писать комментарии, это, должно быть, показалось достаточно рискованным. Рискнуть досталось мне, начинающему чеховеду.

Тогда мы, конечно, не ограничивались вопросами текстологии и комментирования, а были поглощены серьезными проблемами нового подхода к Чехову. В те годы освежающим подходом, вызовом псевдосоциологическим схемам было само обращение к проблемам поэтики Чехова, к проблемам интерпретации его произведений, его мировоззрения, места в русской и мировой литературе.[21] Вызов был почувствован ревнителями официозной чеховистики; старая гвардия не собиралась терпеть вольностей. Книга Чудакова «Поэтика Чехова» подверглась суровой критике в «Вопросах литературы», а положительная рецензия на мою книгу о проблемах интерпретации Чехова была в том же журнале изъята в последний момент, уже на стадии верстки. Но вызов был услышан и подхвачен следующим, более молодым поколением исследователей (книги И. Н. Сухих, А. С. Собенникова, П. Н. Долженкова, Р. Е. Лапушина[22] и др.). К счастью, времена изменились, и выражение неортодоксальных взглядов на Чехова давно перестало приравниваться к подрыву общественных основ.

Академическое издание сделало очень много для установления канонического текста чеховских произведений, для реального их комментирования. Но остаются поныне белые пятна,

закрыть которые предстоит, может быть, будущим исследователям.

Так, до сих пор мы не знаем точно первых (до «Письма к ученому соседу») публикаций Чехова, не знаем точного названия и даты завершения его юношеской пьесы, не знаем точно, когда писался «Дядя Ваня». Не только неоткомментированными остаются многие места в произведениях и письмах Чехова – многое, написанное его рукой, остается неопубликованным: его студенческие медицинские записи, тысячи сахалинских карточек, не восстановлены купюры в письмах, проливающие порой совершенно новый свет на его личность. Когда-нибудь должен быть издан нулевой, «лицейский»[23] том Чехова – а также 31-й, дополнительный том его сочинений и писем, содержащий неизвестные и несобранные тексты, написанные рукою Чехова.

И вопросы понимания Чехова, которые казались важными двадцать пять лет тому назад, остаются столь же важными и сегодня. Чехова любят, но правильно ли его понимают? И что значит в данном случае «правильно»? Какие пути позволяют приблизиться к осознанию истинного места и размеров этого явления русской и мировой культуры?

Можно сказать, что сменявшие один за другим литературоведческие облики Чехова отражали не просто смену общественных и культурных парадигм или установок. Кого видеть в Чехове – бытописателя (формула Зинаиды Гиппиус «быт без бытия»), летописца ли своей эпохи, или выразителя идеологии русской интеллигенции, или художника-психолога, или холодного ирониста, или выразителя гуманистических ценностей? Художника, *завершающего* золотой век русского реализма, или, наоборот, *открывающего* пути литературного авангарда, литературы абсурда, а сейчас и постмодернизма? Все подобные истолкования представлены в литературе о Чехове, увеличивающейся в среднем на несколько сотен названий на разных языках ежегодно. Все более утверждается интерес к пониманию Чехова как оригинального мыслителя. «Антон Чехов – философское и религиозное измерение его творчества» – такой была проблематика последнего чеховского конгресса в Баденвейлере, собравшего более 80 исследователей из многих стран.[24]

Сегодня изучение Чехова ведется не только традиционными культурно-историческими или структуралистскими методами. Не обошли его новейшие веяния в литературоведении, исходящие из концепций деконструктивизма, элиминации автора и сколь угодно произвольных читательских стратегий истолкования текста. Я не убежден, что плодотворны истолкования Чехова,

которые требуют, например, едва ли не в каждом его произведении видеть отражение мифа о св. Георгии, змие и девице; или что правильна стратегия толкования рассказа «Гусев», исходящая из того, что заглавный герой после смерти станет добычей *акулы*, а в предсмертном бреду он вспоминает дочку оставшегося в России брата *Акульку*; или что смысл рассказа «Дама с собачкой» намного прояснится, если мы узнаем, что древнееврейское слово *гур* (как-то созвучное фамилии главного героя рассказа Гурова) означает «щенок, собачка»; или что спектакль по пьесе «Три сестры» можно построить как геополитическую фантазию на тему суверенизации трех прибалтийских республик…

Такие современные подходы (как в литературоведении, так и на театральных подмостках), порой весьма остроумные, характеризуют, конечно, не столько Чехова, сколько его истолкователей.

Можно согласиться с теми, кто утверждает, что в тексте произведения говорит не только и не столько автор, сколько «сам» язык, вследствие чего каждый читатель вырабатывает свою «стратегию» освоения этого текста и может увидеть в нем смыслы, не предвиденные автором. Но делать исходной точкой обязательную «элиминацию» автора? Да еще такого, определенно имевшего что сказать, как Чехов? Не лучше ли, не интереснее ли для начала попытаться услышать то, что *такой* автор хочет сказать нам?

В этой книге собраны работы, посвященные связям творчества Чехова с его предшественниками, современниками, преемниками как в русской, так и в некоторых зарубежных литературах.

В разные годы я обращался к различным сюжетам из истории литературы. И почти каждое такое обращение выводило меня в конечном счете на Чехова – изучал ли я со своими студентами следы взаимодействия русских писателей с творчеством Рихарда Вагнера, писал ли о сосуществовании реализма и натурализма в прозе рубежа веков (XIX и XX – теперь нельзя без этого уточнения), прослеживал ли судьбу одной из крылатых фраз времен Потемкина и Фонвизина, или читал спецкурс о судьбах русской классики в эпоху постмодернизма.

Не обязательно все эти исследования изначально имели предметом творчество Чехова. Но чем далее, тем более я убеждался: какой бы период новой русской литературы, творчество какого из заметных русских писателей ни затронуть, во всем могут выявиться связи, ведущие к Чехову. Чеховское

предстает либо как продолжение традиций, как перекличка-соперничество с современниками, либо как начало, получившее развитие в последующей литературе. И многие забытые имена и произведения сегодня представляют интерес только в связях с чеховским творчеством.

Так что точнее тему этой книги можно определить так: страницы истории русской литературы, прочитанные «на фоне Чехова», – и Чехов, увиденный сквозь призму его литературных связей.

Юрий Лотман в одном из своих последних выступлений, делая доклад на Блоковской конференции, предлагал очертить воображаемым циркулем круг литературного развития от Пушкина до наших дней. Острие воображаемого циркуля приходится, говорил ученый, на эпоху Блока. И при этом, вне видимой связи с темой конференции, добавил: «В очерченном таким образом кругу будет еще один хронологический и исторический центр – Чехов».[25]

Понятие «центра поэтической культуры» применительно к Пушкину в свое время выдвигал Роман Якобсон.[26] Он говорил в связи с этим об «определенной зоне влияния», о тяготении к этому культурному центру, об усвоении известных воздействий от центра тяготения. Прочитать какого-либо автора на достаточно обширном литературном фоне или, обратно, обозреть те или иные периоды литературного развития в их отношениях к творчеству одного автора – две взаимосвязанные задачи для историка литературы.

Чехов предстает в данной книге как один из центров тяготения и влияния в русской культуре. Можно ли считать, что каждый из больших русских художников слова является таким центром тяготения, со своими зонами влияния, диктуемыми тенденциями? Возможно. Показать это могут конкретные исследования.

В этих и многих других случаях без обращения к Чехову обойтись нельзя. Не был ли такой «чеховоцентризм» преувеличением, следствием увлеченности (а Чехов для меня был и остается человеком и писателем несравненным), а отсюда – натяжек, искусственного притягивания? Не являлось ли это следствием односторонности «специалиста» – односторонности, которая, как говаривал Козьма Прутков, подобна флюсу?

Может быть. В конце концов, так складывалась судьба: в далекие уже годы начинающий филолог получил от Сергея Михайловича Бонди одобрение своей студенческой работы о Чехове, потом, спустя несколько лет, был принят в круг людей, работавших над подготовкой академического собрания сочинений

писателя, много лет руководил чеховским семинаром в Московском университете… От впадения в неизбежные в таких случаях односторонности спасало то, что избранный писатель неизменно оправдывал сказанное о нем однажды Станиславским: «Чехов неисчерпаем…»

ДРУГИЕ И ЧЕХОВ

I

«Умри, Денис, лучше не напишешь» (Из истории афоризма)

Слова «Умри, Денис, лучше не напишешь» давно вошли в нашу речь на правах поговорки, крылатого выражения. Это одна из жемчужин русской фразеологии. Как обычно в таких случаях, слова эти от частого употребления сохраняют уже самую слабую связь со смыслом, придававшимся им первоначально. Когда мы произносим эту фразу, желая выразить высшую похвалу какому-нибудь творению или чьим-либо действиям, мы, как правило, не думаем о том, что Денис, фигурирующий в ней, – это Д. И. Фонвизин и что слова эти были сказаны, по преданию, Г. А. Потемкиным.

> – Ну, Котик, сегодня ты играла, как никогда, – сказал Иван Петрович со слезами на глазах, когда его дочь кончила и встала. – Умри, Денис, лучше не напишешь (Чехов. «Ионыч»).

Если верно, что афоризмы, как и книги, имеют свою судьбу, к настоящему афоризму это применимо вполне.

1

Впервые известие о знаменитой фразе появляется в начале XIX века. В 1805 году в журнале «Друг просвещения» по частям печатался известный впоследствии «Словарь русских светских писателей» митрополита Евгения (Евгения Болховитинова). Статья о Фонвизине помещена в нем на букву *В* по общепринятому тогда написанию: фон-Визин. Автор статьи – актер И. А. Дмитревский, друг Фонвизина и первый исполнитель роли Стародума. Рассказывая о премьере «Недоросля», состоявшейся 24 сентября 1782 года, он писал: «Говорят, что при первом представлении сей Комедии на Придворном Театре покойный Князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический, выходя из театра, подозвал к себе Сочинителя и с обыкновенным своим просторечием сказал ему шутя: «Умри теперь, Денис, или больше ничего уже не пиши; имя твое бессмертно будет по этой одной пиесе"».[27] Источник анекдота в статье указан не был, а

сама она стала первоисточником для всех последующих авторов.

Как видим, Потемкиным было сказано не совсем то, что впоследствии стало известным афоризмом. Слова эти множество раз повторялись затем в обширной литературе о Потемкине и Фонвизине, прежде чем стали крылатым выражением. И что интересно, почти каждый раз они приводились в различных редакциях, по-разному. В мемуарах, статьях, книгах о Фонвизине можно насчитать до полутора десятков вариантов этих знаменитых слов.

Превращение громоздкой, многословной фразы-монстра в изящный отшлифованный афоризм – интересное явление с точки зрения истории языка. Но не менее тесно связана эта фраза и с историей русской литературы.

Прежде всего встает вопрос о достоверности предания, рассказанного Дмитревским. Форма, в которой он сам преподнес этот эпизод («Говорят…»), оставляла место для сомнений и предположений. Сомнения в достоверности этой истории высказывались не раз. Так, решительно отвергал правдивость рассказа Дмитревского Г. А. Гуковский: «Легенда эта – невероятная уже вследствие враждебных отношений друг к другу Потемкина и панинского секретаря Фонвизина, и того, что «Недоросль» был непосредственно направлен против потемкинской политики, падает сама собой: в сентябре 1782 года Потемкина не было в Петербурге, он был на юге России».[28] Точка зрения Г. А. Гуковского повлияла затем на большинство комментариев к афоризму. На нее ссылаются составители сборника «Крылатые слова» Н. С. и М. Г. Ашукины[29], комментаторы собраний сочинений Белинского, Герцена, Чехова, авторы учебников и монографий.

К аргументам Г. А. Гуковского можно было бы прибавить и такой: премьера «Недоросля» состоялась не «на придворном театре», как можно понять из статьи в «Словаре» митрополита Евгения, а вследствие каких-то интриг в помещении деревянного театра на Царицыном лугу.[30] Но и тогда доказательства в пользу недостоверности рассказа Дмитревского выглядят не до конца убедительными.

В самом деле, аргументы типа: «властитель не мог одобрить произведение, которое, как мы доказали, объективно было направлено против него», – многократно опровергаются реальной историей литературы (достаточно вспомнить аплодисменты Николая I на премьере «Ревизора»). Мы не знаем всех подробностей взаимоотношений Фонвизина и Потемкина. Известно, однако, что Фонвизин, однокашник Потемкина по гимназии Московского университета, бывал в обществе вельможи,

ценившего его остроумие, настолько часто, что вызывал такие записки Екатерины к своему фавориту: «…Черт Фонвизина к вам привел. Добро, душенька, он забавнее меня знатно. Однако я тебя люблю, а он кроме себя никого».[31]

В самом факте восхищения Потемкина по поводу «Недоросля» не сомневались Пушкин, Белинский, Герцен. В «Опровержении на критики» (1830) Пушкин упоминает «Недоросля», «которым некогда восхищалась Екатерина и весь ее блестящий двор…».[32] Именно в связи с рассматриваемой историей А. И. Герцен охарактеризовал Потемкина как человека, «при всех своих недостатках далеко не лишенного известной широты взглядов».[33] Возможна была в устах Потемкина эта или подобная фраза!

Остается еще один довод Г. А. Гуковского – хронологический. Действительно, 24 сентября 1782 года Потемкин был, скорее всего, в Херсоне.[34] Но дело может решаться просто: Потемкин мог прослушать пьесу до ее представления в театре, мог увидеть спектакль и после. Таким образом, аргументация, казавшаяся Г. А. Гуковскому избыточной, в действительности недостаточна для того, чтобы безусловно отвергнуть рассказ Дмитревского, объявить его «ложной легендой».

2

Обратимся теперь непосредственно к более чем полуторавековому бытованию потемкинского афоризма в русской литературе. Достаточно привести простую сводку упоминаний знаменитой фразы, чтобы увидеть такое количество разночтений, какого, пожалуй, не знает ни один другой афоризм. Он упоминается в многочисленных работах биографов, критиков, исследователей Фонвизина. В 1808 году в журнале «Русский вестник» эту историю пересказывает Сергей Глинка. Слова Потемкина он приводит в таком виде: «Умри, Денис!» – произвольно обрывая, таким образом, цитату из Дмитревского. От себя Глинка добавляет такое пояснение: «то есть, не пиши более: «Недоросль» тебя увенчал».[35]

«Умри, Денис, лучше не напишешь» – эта общепринятая в наши дни форма промелькнула в начале XIX века лишь один раз, в анонимной статье «О жизни и сочинениях Фонвизина».[36]

О. Сенковский в рецензии на Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина (1838) предлагал уже новый и тоже произвольный вариант: «Ну, брат Денис! умри: лучше ты ничего не напишешь!».[37]

Даже отдельное издание «Словаря» митрополита Евгения, в целом повторявшее журнальную публикацию, приводило слова Потемкина несколько иначе, с добавлением одного слова: «…Или хоть больше ничего уже не пиши…».[38]

«Умри, Герцен!» – так перефразирует афоризм В. Г. Белинский в письме к А. И. Герцену 6 февраля 1846 года[39], следуя, таким образом, варианту С. Глинки.

В знаменитой книге П. А. Вяземского о Фонвизине, публиковавшейся первоначально по частям в журналах и вышедшей отдельным изданием в 1848 году, дается такой вариант: «Умри, Денис, или больше ничего уже не пиши!».[40] «Умри, Денис, лучше ничего не напишешь» (С. Дудышкин[41]). «Умри, Денис, иль больше не пиши: имя твое бессмертно будет по этой одной пьесе» (П. Перевлесский[42]). Пимен Арапов, историк русского театра XVIII – начала XIX века, приводил потемкинские слова по «Словарю» митрополита Евгения[43], а со ссылкой на Арапова их цитировал биограф Потемкина С. Шубинский[44]. В ином варианте, цитируя явно по памяти, приводил эти слова Герцен в статье 1864 года «Новая фаза в русской литературе»: «Фонвизин, теперь умри!».[45]

Долгие годы наиболее авторитетным изданием сочинений Фонвизина считалось издание под редакцией П. А. Ефремова, с обширной библиографией, комментариями и статьей А. Пятковского «О жизни и сочинениях Д. И. Фон-Визина». В ней – новый вариант афоризма: «Умри, Денис, или больше ничего не пиши».[46]

Литература о Фонвизине росла, но новых вариантов афоризма появлялось уже, разумеется, меньше. Как правило, потемкинская фраза давалась в одной из уже существующих редакций. При этом, как именно будет процитирована фраза – «по Вяземскому», «по Сенковскому» и т. д., – зависело исключительно от авторского произвола. Академические исследования в этом отношении не отличались от газетных статей.

24 сентября 1882 года русская печать широко отметила столетие первой постановки «Недоросля». Газеты отводили юбилейным статьям целые страницы, и тогда, конечно, не раз был вспомянут эпизод с Потемкиным. «Эхо» воспроизводило версию О. Сенковского, «Новости» отдавали предпочтение варианту П. Вяземского, а «Новое время» в разных статьях цитировало то «по Вяземскому», то «по Пятковскому».

Несколько новых разночтений обрел афоризм в литературоведческих работах минувшего столетия. Г. А. Гуковский в блестящем своем учебнике заключал в кавычки такие слова: «Умри, Денис – «Недоросль» тебя увенчал»[47], объединяя,

таким образом, вариант С. Глинки с его же пояснением к нему.

П. Н. Берков, отметив, что существует много разночтений афоризма, по существу добавлял еще одно: «Умри, Денис! Или не пиши больше, лучше не напишешь».[48] Сделанная при этом Берковым ссылка на «Летопись» П. Арапова неверна: для Арапова, как мы видели, первоисточником служил «Словарь» митрополита Евгения.

А комментаторы академического издания сочинений и писем В. Г. Белинского предлагали своим читателям такой вариант: «Умри, Денис, а лучше не напишешь».[49] Любопытно, что они ссылались на ту самую статью П. Н. Беркова, в которой, как видим, дано совершенно иное прочтение.

Два последних примера интересны в том отношении, что на них виден, так сказать, сам механизм возникновения разночтений. При упоминаниях о потемкинском афоризме к первоисточнику – «Словарю» 1845 года и к более ранней журнальной публикации – как правило, никто не обращается. Исследователи и комментаторы приводят его по памяти, будучи уверены, что цитируют авторитетных предшественников; при этом считается допустимым вносить «уточнения», «проясняющие» смысл знаменитых слов.

Так история нашего афоризма смыкается с проблемой филологической культуры исследований и комментариев к изданиям классиков.

3

Немногим меньше, чем в передаче самих слов «великолепного князя Тавриды», число разночтений в рассказе об обстоятельствах, при которых слова эти были сказаны.

Мы видели, как об этих обстоятельствах сообщал в 1805 году И. А. Дмитревский: «При первом представлении сей комедии на придворном театре… выходя из театра, подозвал к себе сочинителя и… сказал ему шутя…». В отдельном издании «Словаря» вместо «подозвал к себе сочинителя» было уже: «увидев сочинителя».[50] Приблизительно так же представляли себе эти обстоятельства Вяземский, Дудышкин, Перевлесский и др.

Другой вариант – в работах тех авторов, которые связывали слова Потемкина не обязательно с первым представлением «Недоросля». Так, анонимный автор предисловия к университетскому изданию 1829 года предварял афоризм такими словами: «Временщик, которого одно слово давало вес человеку в

мнении общественном, Потемкин от души хохотал, смотря «Недоросля», и, вышедши из театра, сказал автору…».[51] Аналогичным образом представляли себе дело О. Сенковский, А. Пятковский и др.

В предисловии к изданию «Недоросля» в «Дешевой библиотеке» А. Суворина (двенадцать изданий, первое – 1879) – новая версия: «Рассказывают, что Потемкин, выслушав пьесу, сказал Фонвизину…».[52] Известно, что сам Фонвизин и его друзья-актеры несколько раз читали еще до премьеры свежую рукопись «Недоросля» в некоторых домах Петербурга и Москвы. Так что в подобном предположении нет ничего невозможного, хотя и очевидно, что никакими новыми данными, могущими исправить рассказ Дмитревского, автор этого предисловия не располагал.

Отдельно следует отметить несколько случаев упоминания об этом эпизоде в сочинениях и переписке В. Г. Белинского и А. И. Герцена. В феврале 1846 года Белинский, восторженный поклонник романа Герцена «Кто виноват?», в письме к Герцену размышлял о произведениях, которым суждено появиться из-под пера его друга вслед за этим шедевром: «Если бы я не ценил в тебе человека так же много или еще и больше, нежели писателя, я, как Потемкин Фонвизину после представления «Бригадира», сказал бы тебе: «Умри, Герцен!». Но Потемкин ошибся: Фонвизин не умер и потому написал «Недоросля"».[53] Это письмо А. И. Герцен приводит в 8-й части «Былого и дум». И сам Герцен писал: «Князь Потемкин… встретив автора после первого представления «Бригадира» при выходе из театра, взял его за руку и сказал, глубоко взволнованный…».[54]

Очевидна в данном случае ошибка и Белинского, и Герцена. За всю историю бытования афоризма лишь у них встречаем соотнесение его не с «Недорослем», а с «Бригадиром». Не нужно забывать, что Герцен и Белинский писали об афоризме тогда, когда анекдот этот передавался преимущественно изустно, еще до появления ефремовского издания и монографии П. А. Вяземского. К чему приводит некритическое использование вышеприведенных строк Белинского и Герцена, показывает, например, комментарий к двадцатитомному собранию сочинений и писем А. П. Чехова. Автор его так пояснял потемкинский афоризм, встретившийся в письме Чехова: «Фраза, сказанная Потемкиным Д. И. Фонвизину после прослушания (?) комедии «Бригадир"».[55] Тут ошибка Белинского и Герцена соединилась с собственным домыслом комментатора.

Но откуда все-таки идет нынешняя, привычная для нас формула: «Умри, Денис, лучше не напишешь»? Она стала, по словам современного автора, «столь крылатой, что не все уже соотносят ее с Фонвизиным, порою просто не помня, какой это Денис должен вдруг помирать, ибо лучшего уже не напишет…». [56] Мы видели, что, появившись всего один раз на страницах малоизвестного издания, она не оказала никакого влияния на последующие случаи употребления афоризма. Во всей известной нам литературе о Фонвизине встречаются лишь иные варианты, хотя некоторые из них довольно похожи по форме. Очевидно, что в живую речь формула эта проникала не из мемуаров и не из научных статей, и к этому проникновению предисловие 1829 года вряд ли имеет отношение.

Совершенно особняком стоит употребление этого афоризма в сочинениях и письмах Чехова, питавшего к нему, как видно, особое расположение. Во всеми читаемом, хрестоматийном «Ионыче» дан наглядный пример употребления этих слов в разговорной речи. Встречаются они и в переписке писателя. Например: «Видел я такой утес, что если бы у подножья его <…> мы с Софьей Петровной Кувш[инниковой] во главе устроили здесь пикник, то могли бы сказать друг другу: умри, Денис, лучше не напишешь. Удивительная природа» (письмо родным из Забайкалья, 1890 – П 4, 125[57]).

Во всех случаях – одна, устоявшаяся форма, и, главное, слова эти у Чехова уже никак не связаны с Фонвизиным и Потемкиным, совершенно оторвались от исторического источника, стали фактом фразеологии языка.

Скорее всего, именно у Чехова окончательно сложилась общеизвестная форма афоризма и затем вошла в русскую речь (если так, то это можно поставить в один ряд с наиболее остроумными чеховскими миниатюрами). И если в научной литературе до сих пор существует большой разнобой в передаче исторического анекдота, то сам афоризм, ставший поговоркой, со времен Чехова живет в языке в неизменной форме. Можно лишь предполагать, как и когда именно афоризм привлек внимание Чехова.

Здесь был возможен следующий путь. Чехов мог встретить интересующую нас формулу в письме, присланном ему одним из самых близких ему адресатов – братом Александром, писателем и журналистом. 14 июня 1887 года тот писал Чехову о его рассказе «Счастье»: «Поздравляю тебя с успехом. Еще одна такая вещица, и «умри, Денис, лучше не напишешь"».[58] Здесь историческая фраза

уже применена к событию текущей жизни, шаг к ее нарицательности сделан, но шаг не вполне уверенный: взята она при этом в кавычки, которые как бы призваны еще напоминать о первоисточнике.

Чехов обратил внимание на предложенную братом версию потемкинской фразы. В одном из его писем следующего года встречаем такой ее вариант: «Мне хочется добиться 600–800 рублей в год дохода (для вдовы). Как только добьюсь до сей цифры, то скажу: «Не пиши, Денис, больше не нужно!"» (П 3, 77) – здесь и смысл в нее вкладывается другой, как бы опробуются ее семантические возможности. Далее в письмах Александра фраза больше не встречалась, Антон же, подхватив находку брата и окончательно придав ей расширительный смысл, в конце концов ввел ее в русскую речь.

Нет оснований считать Александра Чехова человеком, обогатившим своей версией знаменитых слов русскую фразеологию: эта заслуга по праву принадлежит Антону Чехову.

Чехов ценил эпистолярный стиль своего старшего брата, некоторые его письма называл гениальными; рассказы же критиковал за «продлинновенность» описаний, лезущую изо всех щелей субъективность, отсутствие чувства нового. Остроумие, вкус к языковой игре были в равной мере свойственны братьям Чеховым. Но краткость, точно отмеренная недосказанность, выразительная сжатость стиля были выработаны именно Антоном, для Александра Чехова – писателя они оставались недостижимым образцом.[59]

И вот различие между гением и талантом. Талант случайно набредает на языковую находку. Гений может воспользоваться тем, что предложит талант, но возьмет лишь свое, то, что соответствует его собственным устремлениям и исканиям, и при этом несказанно обогатит взятое. В данном случае – сделает привязанную к конкретному случаю фразу явлением языка. Ибо именно через него язык реализует свои глубинные законы.

Златая цепь: Чехов и Пушкин

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том…

А. С. Пушкин. Руслан и Людмила

Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывной цепью

событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой…

А. П. Чехов. Студент

Бывают странные сближения, бывают сближения удивительные. Семантика цепи в этих стихах Пушкина несколько загадочна, семантика цепи в рассказе Чехова прозрачно ясна. Но, выходя за пределы только этих произведений, мы видим в образе непрерывной цепи емкий символ. Прежде всего – это символика связи отдельных и отдаленных во времени звеньев культуры.

Чехов и Пушкин сами предстают перекликающимися звеньями единой цепи. Между рождением Пушкина и смертью Чехова уместился целый век, золотой век русской классической литературы. Они стоят словно у двух концов единой неразрывной цепи – в ее начале и в конце.

Чехова с Пушкиным единой соотнесенностью связал Лев Толстой, сказавший: «Чехов – это Пушкин в прозе… Он, как и Пушкин, двинул вперед форму», – имея в виду прежде всего, что оба они создали новые для русской литературы и всего человечества формы письма.

В предшествующем литературоведении отмечены несомненные точки схождений между двумя писателями. Схождения в поэтике (лаконизм их прозы; «поэзия жизни действительной»; тайна гармонии, которой владели они оба). Перекличка отдельных образов в их произведениях (черный человек пушкинского Моцарта и черный монах чеховского героя; пушкинская Русалка и чеховский Леший…). Вышедший в серии «Чеховиана» том «Чехов и Пушкин»[60] придает новый смысл известным положениям о том, что Пушкин был одним из любимых авторов Чехова и цитаты из пушкинских произведений одни из наиболее частых в его прозе и пьесах. Но многое в их связях только начинает осмысляться: схождения проявляются на разных уровнях.

Сразу надо сделать оговорку. Разумеется, перекличка звеньев одной цепи – это не только схождения. Между художественными мирами Пушкина и Чехова больше несовпадений, чем общих точек. Может быть, прежде всего значимы и интересны различия в понимании сходного.

Так, Чехов, как и Пушкин, мог бы поставить в заслугу всей своей жизни, что «милость к падшим призывал». Пушкинские

призывы вернуть свободу узникам «каторжных нор» и чеховское объяснение безнадежности сахалинской каторги в равной мере не были услышаны властью и обществом. Но при этом сколь различны мотивировки этих призывов у Пушкина и Чехова. У Пушкина на каторге друзья, обращается же он к многообещающему сверстнику царю. У Чехова в «Острове Сахалине» и каторжные, и те, кто вершит судьбы каторги, – прежде всего больные, хотя и по-разному, оттого-то каторга не просто страшна, а – абсурдно бессмысленна.

Тема религиозной веры также подводит к их сопоставлению. Некто назвал Пушкина и Чехова «двумя великими безбожниками русской литературы».[61] В последние годы вопрос о религиозности Пушкина и Чехова обсуждается широко и получает не столь однозначное толкование. Но если взять пушкинскую формулу:

Ум ищет божества, а сердце не находит, —

то к Чехову приложимо скорее прямо противоположное: сердце, душа писателя и его героев ищут божества, настоящей правды, ум же, требуя бесспорных подтверждений, не позволяет ничто признать такой настоящей правдой. И общее у двух писателей – скорее состояние искания: пушкинское «ищет божества» – и слова из чеховского письма: «Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью…» (П 10, 142).

Схождений, как и различий в сходном, намечается, таким образом, немало. Открываются новые измерения связей между первым и последним классиками русской литературы.

Пушкин и Чехов являют собой во многом сходный тип художника, уникальный для русской литературы. Это проясняется, между прочим, в том, как сходно, хотя и на расстоянии полувека, они были восприняты двумя критиками просветительского, утилитаристского склада: один – В. Г. Белинским, другой – Н. К. Михайловским.

И Белинский в 1844 году, и Михайловский в 1890-м – оба увидели в предметах своих статей замечательных художников-созерцателей, но тут же делали оговорку об отсутствии в произведениях того и другого начал разума, мысли и приходили к выводу о несоответствии творчества обоих настоящему актуальному призванию искусства, понимая под этим призвание прежде всего практическое, социальное.

Утверждение Белинского о том, что «Пушкин принадлежит к

той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе <…>, поэзия Пушкина вся заключается преимущественно в поэтическом созерцании мира, <…> высказывается более как чувство или как созерцание, нежели как мысль, <…> [сказывается] недостаток европейского образования…» и т. п. [62], – спустя полвека в сходных выражениях, хотя в более радикальной форме, приложено Михайловским к Чехову: «Для него существует только действительность, в которой ему суждено жить, идеалы отцов и дедов над ним бессильны. <…> Поэтичность стиля… [но] во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи».[63] Тогда же А. М. Скабичевский увидел в произведениях Чехова «отсутствие какого бы то ни было объединяющего идейного начала».[64]

Вряд ли стоит эти суждения ставить в укор Белинскому и Михайловскому. Одинаковость оценок и упреков здесь не есть только свидетельство ограниченности социологической критики. Наоборот, оба критика чутко уловили чуждые себе особенности творчества Пушкина и Чехова.

Ведь и Лев Толстой, с совсем иных позиций утверждавший утилитарное предназначение искусства, именно в этом увидел то, что объединяет Пушкина и Чехова. «Чехов – это Пушкин в прозе». [65] «…Он, как Пушкин, двинул вперед форму…»– но это только начало его высказывания, вошедшее во все учебники. Дальше Толстой говорит то, что обычно не цитируется: «Содержания же, как у Пушкина, нет».[66] Эта мысль варьируется во многих других высказываниях Толстого.

Конечно, под содержанием Толстой имел в виду совсем иное, нежели Белинский, Михайловский и Скабичевский. В данном случае это дела не меняет: Толстой, как и они, указывает на совсем особый тип художника, воплотившийся в Пушкине и Чехове и резко отличный от более присущего русской литературе типа художника-проповедника, художника-учителя. «Чехов вечно колеблется и ищет», – заметил Толстой еще в 1894 году. Заметил с неудовольствием и сожалением – и тогда же совершенно точно определил две коренные особенности таланта Чехова. Первая – его «способность художественного прозрения». Вторая – то, что Чехов «не может учить».[67] Толстой соединил эти две особенности уступительной конструкцией («хотя… но…»), считая отсутствие учительства противоречием истинному художеству. Время показало, что «не мочь» в данном случае означает отнюдь не немощь – а принадлежность к иному типу художества.

О том, насколько уникален такой тип для русской литературы, пишет в наши дни критик Александр Агеев. Агеев – и в этом он не одинок – пишет о некоем «тоталитарном ядре

русской литературы», подразумевая под этим одержимость самых разных русских писателей – что в XIX, что в XX веке – задачей переделки человека, подчинения его тому или иному авторитарному началу и тем самым принесения в жертву свободы его личности. Исключения он видит только два. «XIX век начинался с Пушкина. <…> Его страсть к свободе пережила и гоголевские «Выбранные места…», и «смирись, гордый человек…» Достоевского, и унылый моральный экстремизм Толстого. <…> Может быть, наиболее ясно и талантливо пушкинская духовная независимость, пушкинская полнота восприятия жизни, выражающаяся прежде всего в доверии к ее естественному течению, возродились у нас в творчестве Чехова. Вот писатель, который отказался сотрудничать с Богом и государством, которого совершенно невозможно адаптировать в духе любой идеологии – настолько у него мало точек соприкосновения с тоталитарным мышлением. <…> С Толстым и даже с Достоевским «социалистическому реализму» было гораздо легче столковаться, нежели с Чеховым».[68]

И тут, если оставить в стороне все остальное в аргументации Агеева, мы видим то же: объединение Чехова и Пушкина в единый тип художника, который ни в ком другом из русских писателей реализован не был.

Если попытаться определить эту коренную объединяющую их черту не по Л. Толстому и не по А. Агееву, я бы воспользовался определением Б. И. Бурсова, которое он дает в своей книге о Пушкине: это «нравственная самодостаточность».[69] У других писателей исследователь видит намерение «подпереть свое искусство чем-то, не являющимся собственно искусством»; Пушкин же – «не признавал никаких других источников для поддержания своего творчества, кроме заключенных в нем самом».[70] Развивая эту мысль литературоведа, современный прозаик Руслан Киреев заметил: «Чехов единственно прямой, через голову целого поколения, продолжатель Пушкина, <…> и прежде всего потому, что у него, как и у Пушкина, не было «пробелов в собственной самодостаточности"».[71] (Об этой самодостаточности искусства говорил герой чеховского «Письма»: «Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления! Да разве молния, когда блестит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснять нам, а мы должны объяснять ее. <…> ведь поэзия и все так называемые изящные искусства – это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь» – 7, 514–515.)

Так повторяющаяся парадигма критических оценок Пушкина

и Чехова позволяет задуматься над более глубинным, типологическим характером пушкинского начала в творчестве Чехова.

Но не одна лишь типологическая связь соединяет имена Чехова и Пушкина. Как ни удивительно – и это почти не отразилось в литературе о писателях, – здесь есть связи биографические. Всего два поколения отделяют их друг от друга: *дед* Чехова Егор Михайлович родился за год до Пушкина. И в пушкинском окружении есть имена, которые затем, в следующем поколении, войдут в окружение чеховское.

Давно отмечено, что многими корнями чеховский «Вишневый сад» уходит в воспоминания писателя о пребывании в Бабкине, подмосковном имении Алексея Сергеевича и Марии Владимировны Киселевых. Бабкино на Истре занимает в творческой биографии Чехова место, сопоставимое с Захаровом или Михайловским для Пушкина, – оттуда пришли многие впечатления, сюжеты, персонажи. На бабкинском материале написан рассказ «У знакомых» (1898), во многом подготовивший сюжетные линии «Вишневого сада». Оттуда, из Бабкина, пришел вначале в рассказ, а затем в пьесу образ барина-бонвивана, с его аристократической фанаберией и жалким положением в непонятно изменившейся жизни. И сама атмосфера старой барской усадьбы с богатым прошлым и невеселым настоящим, и образ Гаева, основным прототипом которого был А. С. Киселев, – воссоздавались по бабкинским воспоминаниям.

Но вот подробность, на которую не обращали внимания. Матерью А. С. Киселева была Елизавета Николаевна Ушакова (1810–1872). Да, та самая Ушакова, которая шестнадцатилетней девочкой в Большом театре впервые увидала Пушкина, только что возвращенного из ссылки в Михайловское, и сделала сравнение, оставшееся в мемуарной литературе: Москва чествовала Пушкина, как незадолго перед тем чествовала Ермолова, вернувшегося из кавказской армии. Та самая Ушакова, которая сохранила бесценный альбом с рисунками Пушкина, одна из «пресненских харит», которым Пушкин посвятил немало влюбленных строк.

Известно, что Пушкин был сильно увлечен ее старшей сестрой, Екатериной Николаевной Ушаковой, делал ей предложение и едва на ней не женился. Воспел Пушкин и Елизавету Николаевну – в стихотворении 1829 года:

Вы избалованы природой,

Она пристрастна к Вам была,
И наша вечная хвала
Вам кажется докучной одой. <…>
Но красоты воспоминанье
Нам сердце трогает тайком —
И строк небрежных начертанье
Вношу смиренно в Ваш альбом…

Почти сразу за женитьбой Пушкина на Н. Н. Гончаровой последовало замужество Ел. Н. Ушаковой – за Сергея Дмитриевича Киселева, бывшего в приятельских отношениях с Пушкиным: ему Пушкин одному из первых читал свою «Полтаву», над его романом с Ушаковой подшучивал, называя его «Кис-кис». Елизавета Николаевна прожила 62 года, в замужестве родила 12 человек детей, один из которых и есть тот Алексей Сергеевич Киселев, с которым Чехов близко познакомился, когда три лета снимал дачу в его имении. Сам Алексей Сергеевич был женат на дочери директора Большого театра Бегичева. С их дочерью Сашей Чехов состоял в шутливой переписке, придумал ей прозвище Василиса Пантелевна и в ее альбом написал свое стихотворение «Милого Бабкина яркая звездочка!» (Сын Киселевых Сергей Алексеевич, герой многих чеховских писем, стал художником; его дочерью была известная почти в наши дни артистка Ляля Черная).

Память о Пушкине, хранившаяся в семье Киселевых, была для молодого Чехова неотъемлемой частью атмосферы «милого Бабкина». В самом деле, не поразительно ли: пушкинский «Кис-кис» оказывается отцом прототипа чеховского Гаева, а сам Чехов пишет полушутливые – полувлюбленные стихи в альбом той, бабушке которой в альбом писал полушутливые – полувлюбленные стихи Пушкин!

Но дело не только в этом моменте творческой истории «Вишневого сада». Тут есть еще проблема автобиографизма этой пьесы, связанная в первую очередь с образом Лопахина.

Думая о Бабкине в пору создания своей последней пьесы, Чехов наполнял образ сада многогранным символическим содержанием. Одна из граней символики «Вишневого сада» – прекрасная культура, создававшаяся веками, красота, не обязательно преследующая утилитарные цели и, между прочим, основанная на труде одних и беспечной утонченности других; пьеса полна раздумий о ее прошлом, настоящем и будущем. Русская литература, главное наследие прошлого, так нежно любимое Чеховым, – часть этой культуры, вопрос о судьбах

которой остро встал на рубеже веков.

Если иметь в виду временную цепь в символике пьесы, автобиографический момент в ней просматривается с несомненностью. Не так ли Чехов и его поколение сверстников-недворян в русской литературе, искусстве, культуре (Станиславский, Сытин, Щукин, Морозов, Левитан) вошли в сад русской культуры, как Лопахин – в вишневый сад? Ведь у него – и любовь к саду, «прекраснее которого нет ничего на свете», и понимание исчерпанности прежних форм и условий существования сада и невозможности иного пути спасения сада, кроме его переделки в угоду новым потребителям красоты, и недовольство сделанным собою, и раздумья о будущем… Нет, не случайно так доказывал Чехов Художественному театру, что образ Лопахина в пьесе главный и без понимания этого спектакль провалится.

И отдаленная (а может быть, не очень отдаленная) пушкинская связь сюжета последней чеховской пьесы – еще одно свидетельство того, что любое произведение в последующей русской литературе прочитывается «на фоне Пушкина».

Два поединка («Княжна Мери» и «Дуэль»)

В. В. Розанов первым в русской критике поставил под сомнение версию о происхождении нашей литературы от двух родоначальников – Пушкина и Гоголя. В статье «Вечно печальная дуэль» (1898) эту роль родоначальника всей последующей русской литературы он отводил Лермонтову. В Лермонтове, писал Розанов, «срезана была самая кронка нашей литературы, общее – духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы огромный, но только побочный сук. <…> В поэте таились эмбрионы таких созданий, которые в совершенно иную и теперь совершенно не разгадываемую форму вылили бы все наше последующее развитие. Кронка была срезана, и дерево пошло в суки».[72]

Конечно, соглашался философ, Пушкин богаче и разнообразнее Лермонтова, и, останься он жить, он создал бы, может быть, более великие творения, чем те, которые уже дал, но в том же духе. А что мог бы дать Лермонтов, не будь так рано оборвана его жизнь, даже невозможно угадать по тому, что он успел создать.

Но зато мы знаем, что главные герои Толстого, Достоевского во многом выводимы из Арбенина и Печорина. Сильные страсти, рефлексия, двойственность – многие черты героев русских классических романов восходят к чертам главных действующих лиц лермонтовской прозы, поэзии, драматургии.[73]

И Чехов среди своих великих предшественников Лермонтова ставил на особое место. Известно, что из всей лермонтовской прозы он более всего ценил «Тамань», в которой видел образец жанра новеллы. «Лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка)» прямо доказывают родство сочного русского стиха с изящной прозой» (П 2, 177), – писал Чехов поэту Я. П. Полонскому как раз в месяцы работы над повестью «Степь» – своей поэмой в честь «суровой и прекрасной родины». Парафразой на тему «Тамани» во многом выглядят чеховские «Воры».

Как всегда у Чехова, его новое слово вырастает на поле слова прежде сказанного, на богатом литературном фоне.[74] Многие не только явные, но еще более скрытые переклички свидетельствуют о внимательном прочтении Чеховым Лермонтова.

Герой повести «Дуэль» (1891) Иван Лаевский шагу не ступит, чтобы не примерить на себя какое-либо литературное платье – Рудина ли, Гамлета, а то и… Анны Карениной. Кажется, о таких, как он, писал К. К. Случевский в цикле «Думы», говоря о «гнете» влияния литературных героев:

> Да, трудно избежать для множества людей
> Влиянья творчеством отмеченных идей,
> Влиянья Рудиных, Раскольниковых, Чацких,
> Обломовых! Гнетут!., не тот же ль гнет цепей,
> Но только умственных, совсем не тяжких, братских…
>
> Художник выкроил из жизни силуэт;
> Он, собственно, ничто, его в природе нет!
> Но слабый человек, без долгих размышлений,
> Берет готовыми итоги чуждых мнений,
> А мнениям своим нет места прорасти, —
> Как паутиною, все затканы пути
> Простых, не ломаных, здоровых заключений.
> И над умом его – что день, то гуще тьма
> Созданий мощного, не своего ума…

И позы, и самые фразы Лаевского почти сплошь цитатны, заимствованы, в том числе у лермонтовского Печорина. Сравним два мнения двух героев.

(Лаевский): «Что же касается любви, то я должен тебе сказать, что жить с женщиной, которая читала Спенсера и пошла для тебя на край света, так же неинтересно, как с любой Анфисой или Акулиной. Так же пахнет утюгом, пудрой и лекарствами, те же

папильотки каждое утро и тот же самообман…»

(Печорин): «Любовь дикарки не многим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой…»

Да, героям Чехова очень часто жизненным ориентиром, стереотипом поведения служит какой-либо литературный предшественник: его поступок, образ жизни, а то просто цитата из его высказываний. Но дело не только в несамостоятельности поведения или речей героев, их духовной «паразитной» жизни. Автор, их современник, вошедший в русскую литературу «после всех», – разве он не ориентируется постоянно на литературные построения своих предшественников?

Если вернуться к пассажам Печорина и Лаевского о женской любви, – что они слышат в ответ, соответственно, от Максима Максимыча и Самойленко?

> – Без утюга нельзя в хозяйстве, – сказал Самойленко, краснея оттого, что Лаевский говорит с ним так откровенно о знакомой даме.
>
> («Дуэль», гл. 1)

> Штабс-капитан не понял этих тонкостей, покачал головою и улыбнулся лукаво.
>
> – А все, чай, французы ввели моду скучать?
>
> – Нет, англичане.
>
> – А-га, вот что!.. – отвечал он, – да ведь они всегда были отъявленные пьяницы?
>
> («Герой нашего времени. Бэла»)

В этих микроситуациях – сходство композиционных и стилевых конструкций. Небрежно-циничные заявления молодого героя встречают наивно-простодушный ответ его пожилого, но неопытного в новомодных воззрениях на любовь собеседника. Ответ звучит как будто невпопад, на деле же он внутренне ироничен по отношению к предшествующей тираде.

И эта композиционно-стилевая цитата из Лермонтова относится на счет уже не Лаевского, персонажа, а Чехова, автора. Можно ли тут говорить просто о вторичности образов, повествовательных приемов? Нет: ведь оригинальность художника заключается не в отсутствии в его произведении литературных связей, а в самом их характере.

Всегда переосмысление, следование традиции в борьбе с ней и в обновлении ее – вот тип литературных связей, характерный для Чехова. Этот тип взаимоотношений с прошлой литературой –

во имя каких целей он осуществлялся и к каким художественным и идейным результатам приводил?

Присмотримся, имея это в виду, к главному персонажу «Дуэли». Известно, что Чехову претил излюбленный прием современной ему критики: «пристегивание» его героев к литературным типам – лишним людям, героям «Обломова», «Отцов и детей» и т. д. (см.: П 8, 319). Тем не менее Лаевский и до сих пор осознается как завершение типического ряда, галереи лишних людей, «старый герой русской литературы в новом обличье», «лишний человек из числа дворянской интеллигенции». [75] Цель же Чехова видят в том, чтобы, «обратившись к давней классической теме русской литературы», нарисовать «картину упадка и вырождения» потомков Печориных, Бельтовых и Рудиных к концу века. Вряд ли Чехов, с его острым неприятием отжившего в литературе, взялся бы за решение подобной задачи – продолжить линию лишних людей, создать в конце века тип измельчавшего лишнего человека – задачи, давно решенной его предшественниками, от Писемского до Тургенева.

Обратимся вновь не к сходству между литературными героями, а к перекличкам в строении произведения, расстановке действующих лиц, способе повествования. Лермонтов-прозаик на рубеже 80–90-х годов, когда создавалась «Дуэль», стал для Чехова одним из учителей – учителей, с которыми, как всегда, Чехов вступает в соревнование-полемику. Таким спором «Дуэль» стала, между прочим, по отношению к «Герою нашего времени», точнее, к «Княжне Мери».

Близость «Дуэли» к «Княжне Мери» во многих отношениях очевидна. В каждой повести пара антагонистов (Печорин – Грушницкий, Лаевский – фон Корен). И постепенное подталкивание героев к неизбежному поединку. И доктор, комментирующий конфликт. И Кавказ, и «общество», и поединок на восходе солнца…

Все эти совпадения и переклички, разумеется, не случайны. Они отвечают условию узнаваемости, при котором только и значимы полемические, не совпадающие с предшественником ходы и построения.

Полемика с лермонтовской повестью в «Дуэли» начинается с трактовки мотива женщины, ее роли в столкновении современных мужчин. Мотив соперничества из-за женщины в чеховской повести снижается, отодвигается на периферию произведения, отдается второстепенным персонажам, приставу Кирилину и лавочнику Ачмианову. Любовница Лаевского Надежда Федоровна – лишь частный аргумент в том споре, из-за которого сходятся в поединке два антагониста в чеховской повести.

Дуэль в «Дуэли» происходит из-за непримиримой разности взглядов на жизнь, разных стилей существования героев, разных, говоря их языком, «правд».

«Правда», которая жизненно дорога Лаевскому, – его право жить по-своему, пусть и не в соответствии с принятыми правилами и нормами. Право жить с чужой женой, равно как и право спустя рукава относиться к службе, пить и играть, жить в долг. При этом все выше громоздится перед ним «гора лжи».

«Правда», ради которой фон Корен поднимает руку с оружием, заключается в безграничном презрении к таким общественно вредным, оскорбляющим его представления о нравственности личностям, как Лаевский. При этом он убежден, что знает, по какому признаку надо судить людей («людей судят по их делам»).

Подсудимый и прокурор нравственного закона – ситуация, остро занимавшая Чехова после поездки на Сахалин. Финалом своей повести, способностью Лаевского перемениться, Чехов опровергал убежденность фон Корена (и всех других прокуроров) в безошибочности их оценки людей и явлений, в праве бесповоротно осудить человека, как бы он того ни заслуживал.

Обычно, возводя истоки «Дуэли» к лермонтовскому роману, в Лаевском видят героя печоринского типа, измельчавшего к концу века. «Лаевский – еще один, после Печорина, после Оленина, русский интеллигент на Кавказе».[76] Очевидно, вводит в заблуждение сам Лаевский, охотно сравнивающий себя с «лишними людьми».

Между тем явно, что Чехов следует за Лермонтовым не в наделении одного из героев чертами его литературного предшественника. В «Дуэли» повторяется именно ситуация «Княжны Мери», противопоставление двух антагонистов, носителей двух образов жизни, двух «правд». При этом, что бы ни говорил о себе Лаевский, он выполняет в этом споре функцию Грушницкого, место же Печорина занял зоолог фон Корен.

Речь идет именно о функциях героев. При всем различии между образами фон Корена и Печорина, чеховский герой наделен одной из основных функциональных черт лермонтовского героя. Он берет на себя право выносить однозначную оценку другому человеку и произнести ему окончательный приговор. Можно сказать, что фон Корен наделен в чеховской повести прокурорской функцией Печорина.[77]

В Лаевском есть кое-что от качеств Грушницкого (позерство, фразерство), но важнее, опять-таки, его функция в конфликте. Он наделен ролью безнадежно запутавшегося, изолгавшегося преступника, которому выносят приговор и который осужден на

смерть. И все-таки в итоге подобный герой вызывает читательское внимание и если не сочувствие, то понимание. Подобного не было в лермонтовском романе.

На различие двух авторских позиций указывают различия в способе повествования. У Лермонтова правом голоса, правом исповеди и вынесения оценок обладает только Печорин. Можно лишь предположить, что и в Грушницком, этом измошенничавшемся душевно человеке, идет внутренняя борьба. Об этом говорит мимолетное замечание его прокурора Печорина да фраза самого Грушницкого: «я себя презираю, а вас ненавижу», – и это единственное указание на всем протяжении повести.

Чехов, взяв в качестве основного объекта изучения не исключительную незаурядную личность, а среднего человека, интересуется его душевной жизнью, его попытками – пусть редкими, пусть лишь перед лицом грозной опасности – трезво взглянуть на жизнь, дать ей честную оценку и уже тем самым получить право на жизнь, на принадлежность к человечеству – «людям в поисках за правдой». Среднему человеку – герою, прежде лишь презираемому и третируемому за его пошлость, – Чехов придал важное свойство: самому сознавать свою пошлость и терзаться ею. А это залог возможности возрождения такого человека, оправдание нашего внимания к нему.

В «Дуэли» на протяжении почти всей повести присутствует точка зрения Лаевского, особенно преобладая в сценах накануне дуэли, когда герой «с отвращением читает жизнь свою». Точка зрения фон Корена возникает лишь в заключительной главе повести, когда уже опровергнуто то, что этому герою казалось универсальной и абсолютной истиной. Не унизив этого героя, до конца отдавая должное его высоким качествам, автор приводит его к грустному признанию: «никто не знает настоящей правды». Еще раньше ту же фразу произнес его бывший антагонист Лаевский.

Право голоса, предоставленное Чеховым преследуемому (в пределах той ситуации, которую первым разрабатывал Лермонтов), позволяет, не прощая его, а понимая, не принять неумолимости его преследователя.[78]

Дело не просто в некоем нерассуждающем гуманизме, который распространяется писателем на всякого среднего человека. Вывод, к которому Чехов приводит своих героев-дуэлянтов: «никто не знает настоящей правды», – был его собственным продуманным убеждением, особенно укрепившимся после Сахалина. Там он воочию убедился, каков может быть результат «гордой мечты сделаться исправителем людских

пороков». И это убеждение стало одной из основ чеховской литературной позиции, его ответом своим великим предшественникам по русской литературе.

И усвоение, и отрицание – таков характер литературного диалога Чехова с Лермонтовым. И кто знает – не было ли это тем, намеченным самим Лермонтовым «последующим развитием» нашей литературы, о котором сто с лишним лет назад писал Розанов?

Гоголевский год

Сколько раз Чехов перечитывал Гоголя, сказать трудно. Ясно, что гимназистом, ясно, что накануне создания «Степи» (в которой Чехов, по его словам, вторгся во владения «степного царя» Гоголя – П 2, 190) и «Иванова» (Иванов, писал Чехов критику, показан «готовым», как сложившийся характер, так же, как готовым взят и Хлестаков у Гоголя – И 3, 147).

Читая 7-й том писем Чехова – это 1897–1898 годы, – можно обратить внимание на то, что в этот период количество цитат из Гоголя, скрытых и явных, в письмах Чехова сильно увеличивается. Тут и «Коляска», и «Женитьба», и «Ревизор», и Коробочка, и Петух, и Елизавет Воробей, и Неуважай-Корыто. И даже – в шутливом отчете о пребывании в Ницце – словечко из лексикона Ноздрева: здесь «женщины – суперфлю» (И 7, 158)… Можно предположить, что как раз перед этим, где-то в первой четверти 1897 года, Чехов еще раз перечитывал Гоголя.

И это обращение к Гоголю не прошло бесследно для творчества Чехова следующего, 1898 года – для таких произведений, как «маленькая трилогия» и «Душечка».

Дело тут не в пресловутых литературных влияниях, не в заимствованиях. Чехов – один из самых независимых, самобытных художников. Но для всякого большого писателя наряду с действительностью биографической, в которой он живет, существует действительность литературы, прошлой и современной ему, с которой его произведения не могут не перекликаться. И маленькая трилогия Чехова – «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» – многими корнями уходит в литературную почву, в произведения предшественников и современников Чехова – Гоголя, Тургенева, Толстого, Щедрина.

Но более всего – в гоголевскую почву.

Первый рассказ трилогии, «Человек в футляре», был написан стремительно. В записных книжках сделана одна запись к этому рассказу: не сюжет, а формула-заглавие и некоторое ее разъяснение. «Человек в футляре» писался максимум две недели:

начат в мае и завершен в начале июня 1898 года. После восьми месяцев, проведенных во Франции, в возбуждении от дела Дрейфуса, Чехов вернулся на родину, и результатом этого нового возмужания, и гражданского, и художнического, стал «Человек в футляре».

«Вся Россия показалась мне в футляре», – писала Чехову читательница, пораженная силой заключенного в рассказе обобщения (цит. по: 10, 374). Это была Россия, показанная «с одного боку», как это удавалось Гоголю.

Всмотримся пристальнее в этот сплав «жизненного» и «литературного», подчиненный творческой воле Чехова.

Более или менее известны возможные прототипы учителя Беликова – среди них называли инспектора таганрогской гимназии А. Ф. Дьяконова, публициста «Недели» М. О. Меньшикова, брата писателя И. П. Чехова. Но по способам его создания образ Беликова напоминает гоголевские типы: соединение гротескного и психологического, «смех сквозь слезы» и главное – та внутренняя неподвижность, которая выражается через повторение.

Повторение действия, повадки, излюбленной фразы – та художественная метка, которая в различных ситуациях и проявлениях напоминает о неизменной сущности героя-типа. А. Скабичевский первым подметил типическую сущность образа главного героя рассказа: «Личность Беликова является замечательным художественным откровением г. Чехова; одним из тех типов, которые, вроде Обломова или Чичикова, выражают собою или целую общественную среду, или дух своего времени» (см.: 10, 375). «Футлярные люди», «беликовы» – эти нарицательные обозначения замелькали в заголовках, на страницах статей. А знаменитая фраза Беликова: «Как бы чего не вышло» – постепенно вошла в обиход, стала общепонятной формулой.

В наши дни появилась точка зрения об «атипичности» героев Чехова.

Действительно, основные герои произведений Чехова изображены иначе. Их суть – не устоявшееся, застывшее, а меняющееся. Они не выражают свою сущность через повторения, а идут через открытия все к новым изменчивым состояниям своего сознания.

Но наряду с такой – собственно чеховской – манерой изображения человека, в его творчестве широко представлена и традиционная – диккенсовская, гоголевская – характерологическая манера.

Типы в творчестве Чехова есть, и создаются они уже

опробованными в литературе средствами: через характеризующую их постоянную деталь, неизменную повадку, излюбленную фразу. Чаще всего это фигуры второго плана. Но в некоторых произведениях – водевилях, отдельных рассказах и повестях – они оказываются в центре. Так произошло и в рассказах 1898 года, в «Человеке в футляре», в «Душечке». Наследуя традицию, Чехов неизменно обогащал ее. Он изучал те осложнения, которыми известное и общее обрастает в жизни, в конкретных случаях.

Обрисовка Беликова идет от биологического, характерно-психологического – к социальному, к проявлениям природного в общественной жизни. Это неудивительно: Чехов – врач, владеющий естественнонаучной точкой зрения, убежденный, что точные знания и поэзия никогда не враждовали друг с другом («…в Гёте рядом с поэтом прекрасно уживался естественник» – П 3,216).

Сравнение с деревенской затворницей Маврой дает повод упомянуть о тех временах, когда предок человека «жил одиноко в своей берлоге», упомянуть о явлениях атавизма в человеческой природе. Описание странных и смешных черт характера, внешности, поведения Беликова поначалу вполне забавно и безобидно. Человек уподоблен животному, улитке или раку-отшельнику – кому же вред от этих существ, которые сами всего боятся?

А далее звучит сигнал, который был столь понятен современникам Чехова. Беликов – учитель древних языков, но во имя чего он их преподавал? Они были для него тем же футляром, «куда он прятался от действительной жизни». Это уже прямой намек на только что завершившуюся эпоху. Преподавание древних языков в гимназиях рассматривалось министрами Александра III как средство, призванное отвлечь молодежь от «вредных» увлечений, от интереса к злобе дня. «И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр».

Циркуляры-запреты, столь близкие и понятные Беликову, борются с живой жизнью, с естеством. О циркуляр разбиваются волны плещущего житейского моря: проказы гимназистов, любовные свидания, домашние спектакли, громкое слово, карточные игры, помощь бедным, переписка, т. е. любые формы общения. При всей пестроте и неравнозначности это различные проявления живой жизни.

И подытожено описание Беликова в характерном для Чехова ключе, все вершит чисто чеховский парадокс. Человек, который бы должен чувствовать себя наиболее привычно в среде, им создаваемой, в нравах, им насаждаемых, – первый страдает от них

сам.

Беликов, который держал в руках целый город, сам «скучен, бледен», не спит по ночам. Он запугал прежде всего себя, ему страшно в футляре, ночью под одеялом, он боится повара Афанасия, начальства, воров. Парадокс, вновь подсказанный недавним прошлым – страхом Александра III, который прятался от запуганных им подданных в Гатчине. Если это и «натура», просто «разновидность человеческого характера», как рассказчик Буркин склонен объяснять явление беликовщины, то сколь же она противоестественна, враждебна самой жизни, саморазрушительна!

Здесь Чехов вновь выступает учеником Г. А. Захарьина, учившего, что всякая болезнь интересна прежде всего своими осложнениями.[79] А в литературе прямой предшественник Чехова в таком смелом открытии признаков человеческого, пусть ничтожных, в самом, казалось бы, безнадежном, превратившемся в подобие животного существе, – конечно, Гоголь.

Возможно, цитатой из Гоголя звучит и упоминание в «Человеке в футляре» о Гадячском уезде, о хуторе, откуда родом Варенька Коваленко. Весь рассказ – история чуть было не состоявшейся женитьбы Беликова на Вареньке. А на хуторе близ Гадяча, вспомним, проходит история несостоявшейся женитьбы Ивана Федоровича Шпоньки.

Краснощекая, серьезная или задумчивая, сердечная, поющая, спорящая Варенька, с ее песней «Виют витры», борщом «с красненькими и синенькими», – это сама жизнь рядом со смертельной заразой – Беликовым. Ее образ – воспоминание об актрисе Заньковецкой, «хохлацкой королеве», с которой Чехов познакомился за шесть лет до того, а в художественной системе рассказа – напоминание о другой жизни, вольной, наполненной движением, смехом. Так же звучала украинская, «малороссийская» тема и в повестях Гоголя – по контрасту с темой жизни серой и скучной. Чехов отдал дань Украине именно как художник; и здесь он шел за Гоголем.

«Чего только не делается у нас в провинции от скуки, – замечает рассказчик «Человека в футляре», – сколько ненужного, вздорного! И это потому, что совсем не делается то, что нужно» (10, 46). И тут гоголевское противопоставление провинциальной скуки – тому, что «нужно делать».[80]

Во втором рассказе трилогии, «Крыжовнике», также разработана чисто гоголевская ситуация. Человек сводит смысл всей своей жизни к вещи, к ожиданию обладания ею – от ружья Ивана Никифоровича до шинели Акакия Акакиевича.

Этот рассказ обдумывался Чеховым дольше других. По

первоначальному замыслу герой, вырастивший крыжовник, должен был умереть от рака желудка; в финале он сам понимал тщетность своих усилий: «Крыжовник был кисел: «Как глупо», сказал чиновник и умер» (17, 39). Но в окончательном варианте автор делал еще шаг к Гоголю.

С гоголевскими повторами дается описание, по-гоголевски строится фраза: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью… Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда…» А сам барин «постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло» (10, 60).

Новая концовка истории о крыжовнике также приблизила разработку темы к Гоголю:

> Николай Иваныч засмеялся, минуту глядел на крыжовник, молча, со слезами, – он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребенка, который наконец получил свою любимую игрушку, и сказал:
>
> – Как вкусно!
>
> – Было жестко и кисло, – продолжает рассказчик, – но, как сказал Пушкин, «тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман» (10, 61).

(И здесь нити протягиваются к последующей литературе, например, к рассказу Михаила Зощенко «Коза».)

Картина оживотнения, оскотинивания человека, чувствующего себя при этом счастливым, завершается по-гоголевски: глубоким грустным вздохом рассказчика: «Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась так очевидно <…>, который был доволен своею судьбою, самим собой. К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию…»

Эта гоголевская контрастность, гоголевские переходы вступают в художественной системе Чехова в новые сложные связи. Тут не подражание Гоголю, а стилизация Чеховым гоголевской интонации с особыми идейно-художественными целями. Общий смысл трилогии – тема особая[81], сейчас важно почувствовать саму эту обращенность к Гоголю, настроенность на Гоголя.

Да и в рассказе «О любви», наиболее психологичном в маленькой трилогии, отзывается гоголевская ситуация несостоявшегося объяснения и женитьбы (ср. «Иван Федорович

Шпонька…», «Женитьба»).

И хотя в «Крыжовнике», в «О любви» звучит перекличка-полемика с Толстым, с Тургеневым, – «маленькую трилогию» в первую очередь можно в определенном смысле назвать гоголевской трилогией Чехова.

В том же 1898 году Чехов пишет «Душечку». Героиня рассказа Оленька Племянникова то и дело меняет свои «общие идеи»; системы жизненных ориентиров в ее сознании каждый раз перестраиваются сообразно тому, чем занимается ее очередная привязанность: театральный антрепренер, лесоторговец, ветеринар или маленький гимназист. Если в «маленькой трилогии» каждый из героев прочно уложился в один неизменный футляр, то Душечка перепархивает из футляра в футляр, кажется, без особых раздумий. Два поворота одной и той же темы, которая не может не вызвать иронической усмешки над слабым человеком, столь нелепо и алогично пытающегося ориентироваться в жизни.

Но вот растет, растет по ходу рассказа, которым столь восхищался Толстой: видимая пошлая беспринципность Душечки растворяется в том великом принципе, носительницей которого она, совсем о том не думая, является, – принципе любви. Не любви-страсти в петрарковском или дантовском смысле, а любви-привязанности, любви-самоотверженности, увы, не находящей достойного, несмешного приложения.

И так же незаметно для себя мы приведены к пониманию этого Чеховым, как Гоголь приводил нас в «Старосветских помещиках» от насмешки над своими «пародиями на человечество» к глубокому к ним состраданию. «Но отчего же это очарование? – писал о «Старосветских помещиках» Белинский. – Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни животной, уродливой, карикатурной и между тем принимаете такое участие в персонажах повести… И как сильна и глубока поэзия Гоголя в своей наружной простоте и мелкости!».[82] Гоголь сам указывал на глубоко сложную природу своего юмора: «Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову…» («Мертвые души». Гл. III). Чехов в «Душечке», а затем в «Вишневом саде» показал, что он в полной мере овладел секретами этого человечного гоголевского комизма.

Итак, если верно высказанное предположение о том, что в первой четверти 1897 года Чехов вновь перечитал Гоголя, еще раз вдумаемся в смысл такого обращения.

Начало этого года – поворотный момент в личной и творческой судьбе Чехова. Возраст Пушкина. Вышли «Мужики», и

обрушилась волна критических, общественных споров. После «Мужиков», говорил Чехов, он почувствовал исчерпанность для своего творчества мелиховского материала, намечался переезд в иные края. Тогда же – кровь из горла, клиника Остроумова. Наступила творческая пауза, время раздумий, выбора новых путей.

И в это самое время, как и за десять лет до того, после ухода из малой прессы и накануне «Степи», Чехов обращается к тому же живительное источнику, к Гоголю.

Следующий, 98-й год дал русской литературе два шедевра – «Человека в футляре» и «Душечку».

Лесков в литературных полемиках

Владимир Соловьев, откликаясь в 1895 году на смерть Лескова, назвал самым поразительным качеством покойного «страстность» его натуры, «постоянное кипение душевной жизни» и еще раз подчеркнул «страстное, неспокойное отношение к изображаемым предметам».[83]

Ни в чем, пожалуй, эта страстность Лескова-писателя не проявилась так наглядно, как в тех литературных полемиках, которые он вел (точнее сказать – в которые он бросался) с первых своих шагов в литературе.[84]

Уже в «Овцебыке», этом раннем опыте создания образа русского праведника, Лесков отдает главному герою такой отзыв о современных писателях: «Болты болтают, а сами ничего не знают… Лжепророки… во имя народа». Прямого адресата этой язвительной характеристики нетрудно узнать из таких высказываний Овцебыка: «Что ж мне делать? Сердце мое не терпит этой цивилизации, этой нобилизации, этой стерворизации! <…> – Да что ж ты поделаешь? – О, когда б я знал, что с этим можно сделать! Я наощупь иду!» (1, 49).[85]

Трижды повторено здесь *«что делать?»*, а рассказ писался весною 1863 года, одновременно с романом Чернышевского. Помимо немедленного и прямого критического отклика на этот роман[86], более чем на двадцать лет, от «Некуда» и «Загадочного человека» до «Павлина», до «Совместителей», растянется спор Лескова с автором «Что делать?». Суть спора: писатели, подобные Чернышевскому, затрагивают то, что нужно, но не знают живой жизни. «А то ли случается в жизни, если живешь между живых людей?..» (5, 270). Герой «Овцебыка» симпатичен Лескову, это «я наощупь иду» – лесковское, и в этом «наощупь» незнание до поры до времени того, куда и зачем идти, но твердое знание ложности путей, по которым идут другие.

Имеется в виду ложность отнюдь не только литературных путей. Лесков дает в своих произведениях оценку явлениям современного искусства, «новым школам художества». Заблуждаются Ге и Крамской, которые Христа «жидовином пишут» («Запечатленный ангел»). Потрясающие публику репинские «Бурлаки на Волге» – не самое страшное: они – «… гораздо более легкое зрелище, чем те мужичьи обозы, которые я видел в голодный год моего детства» («Юдоль»).

Еще нетерпимее, разумеется, Лесков к ложным, на его взгляд, путям в жизнестроительстве, в попытках что-то изменить в России. В «Некуда» рядом с сонмищем нигилистов гадких и нигилистов вполне симпатичных, искренних и благородных (но не знающих русской земли, а русская земля их знать не хочет) присутствует один персонаж, снова очень близкий автору, – доктор Розанов. «Моя теория – жить независимо от теорий», «испытуй и виждь» (2, 185) – это уже путеводный огонь на пути «ощупью».

Не зная России, не берись затевать в ней революции, говорил Лесков своим современникам Герцену и Чернышевскому и их единомышленникам. Они «нетерпеливцы», сам же Лесков – убежденный постепеновец: улучшения – да, но не поступаясь русской сутью. И не забывая о каких-то основополагающих, обладающих огромной инерцией, глубинных, порой страшных и темных российских силах. Не зная России – глубинной, настоящей, – не берись судить о русском национальном характере, говорил Лесков и своим писателям-современникам: Островскому, Помяловскому, Писемскому.

Здесь следует сказать о некоторых свойствах Лескова-полемиста. Да, он не соглашался ни с кем, казалось, был в состоянии полемики со всеми – как Лев Толстой в 60-е годы. Но не должно создаться впечатление, что это был спор во имя спора, страстность во имя страстности.

Неоспоримые авторитеты в литературе для Лескова были. В конце пути это будет Толстой, изначально же – Гоголь. Гоголевская интонация слышится в вопросах повествователя «Жития одной бабы»: «Эх, Русь моя, Русь родимая! Долго ж тебе еще валандаться с твоей грязью да нечистью? Не пора ли очнуться, оправиться?» (1, 285); в восклицаниях Овцебыка: «Мужа, дайте мужа нам, которого бы страсть не делала рабом, и его одного мы сохраним душе своей в святейших недрах» (1, 77–78). Да, гоголевскими вопрошаниями Руси и ожиданиями того, кто «на родном языке души нашей произнесет всемогущее слово вперед», всегда в конечном счете руководствовался Лесков. Эту сверхзадачу всех полемик, следы которых мы находим у Лескова,

надо учитывать.

Известно, что спор с Писемским подвигнул Лескова на создание самого обширного в его творчестве ряда произведений – рассказов о русских праведниках.

> – По-вашему, небось, все надо хороших писать, а я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу я одни гадости, <…> я ни в своей, ни в твоей душе ничего, кроме мерзости, не вижу…
>
> – Как, – думал я, – неужто в самом деле ни в моей, ни в его и ни в чьей иной русской душе не видать ничего, кроме дряни? Неужто все доброе и хорошее, что когда-либо заметил художественный глаз других писателей, – одна выдумка и вздор?.. Как же устоять целой земле с одной дрянью? – Мне это было и ужасно и несносно, и пошел я искать праведных… (6, 642).

Эта энергия литературной полемики дала заряд на добрых два десятилетия творчества. Понятно, что Лесковым в этом выборе своего пути в литературе руководили и особенности его дарования, и огромный запас жизненных знаний, и – в немалой степени – заветы его учителя, идущие оттуда же: из второго тома «Мертвых душ», из «Выбранных мест…». Известно также, что именно создание положительных типов русских людей Лесков ставил себе в главную заслугу: «Сила моего таланта в положительных типах».[87]

И все-таки думается, эта самооценка Лескова нуждается в переосмыслении. (Вообще Лесков неоднозначен. Вспомним, как Чехов определил эту неоднозначность своего «любимого писаки»: смесь изящного француза с попом-расстригой.) Да, по-своему замечательны и стоят особняком в русской литературе все эти произведения и их герои-праведники: и Овцебык, и Котин-доилец, и Савелий Туберозов, и «страстный странствователь» иконописец Севастьян, и Однодум, и несмертельный Голован, и настоятель кадетского монастыря, и интересные мужчины, и человек на часах, и инженеры-бессребреники, и тупейный художник… Но, кажется, истинных глубин русского характера и движущих сил русской жизни Лесков коснулся в других героях и других сюжетах: в «Леди Макбет Мценского уезда», в «Левше». Именно здесь он стал в ряд творцов национальной мифологии – создателей образов Обломова, Базарова, глуповцев. Эти образы и произведения также порождены полемикой – и литературной, и гораздо более широкой. Остановимся на одном из них.

«Леди Макбет…» (удивительная повесть, названная автором «очерком») – центральное звено в споре Лескова с Островским,

автором «Грозы». Через два года в драму «Расточитель» Лесков введет сцену, где герои заводят речь о «Грозе»: Дикой – «бедовый купец, ну а все ему против нашего Фирса Григорьича далеко…». Это возражение Лескова Островскому: купеческие нравы более беспросветны, чем это изображается в его пьесах. Вызовом современным драматургам и романистам прозвучали и слова из «Некуда» о том, какая в России бывает любовь: «любовь не вашинская, не мозглявая. <…> Наша русская, каторжная, занозистая любва, та любва, про которую эти адски-мучительные песни поются, за которую и душатся, и режутся» (2, 120).

И вот в «Леди Макбет…», в прямой полемике с «Грозой» Островского, показана эта «любва» и главное – действительно самобытный русский, по убеждению Лескова, женский характер.

Сегодня мы не можем не учитывать тех многочисленных интерпретаций, которые тянутся за этой повестью в XX веке: в театре, в кино, в опере. Все чувствовали связь «Леди Макбет…» с «Грозой», соотнесенность образов двух Катерин – Кабановой и Измайловой, но чаще всего толковали лесковский образ «по Островскому»: как порыв к свободе, к утверждению личности в борьбе с враждебной средой. Сатира на среду, возвышение сильной, свободолюбивой героини – такова опера Шостаковича, такова Катерина Измайлова у Галины Вишневской, у исполнительниц этой роли в спектаклях и фильмах. Но такое понимание прямо противоположно тому, что имел в виду Лесков.

Несмотря на сходство, как будто бы, обстановки, ситуации («скука русская, скука купеческого дома»), Катерина Измайлова противоположна Катерине Кабановой не просто как более сильный характер, а как характер более соответствующий, по убеждению Лескова, русским национальным началам.[88] Поступки Катерины Кабановой – пожалуй, да, порыв к свободе. Поступки Катерины Измайловой – это злодеяния ради необузданной страсти. Это характер не просто более сильный и яркий – но более зловещий.

«Развернулась она вдруг во всю ширь своей проснувшейся натуры и такая стала решительная, что и унять ее нельзя» (1, 104), – это перед убийством свекра. «И вдруг словно демоны с цепи сорвались», – это перед убийством мальчика. «Как сильная щука на мягкоперую плотицу», кидается Катерина на соперницу и увлекает ее в воду. Везде Лесков в своей героине указывает на это глубинное звериное, демоническое начало.

Кончает жизнь она, как и Катерина Островского, в Волге – но какая разница! Не красивый монолог и самоубийство – такие, как Катерина Измайлова, пойдут в своей страсти, если сорвутся с каких-то цепей, до конца: до убийства, отравления, устранения

всех, кто на пути, и самоубийства. Куда там Кате Кабановой до таких поступков и куда пьесе Островского до таких страстей, как бы говорит Лесков: тот знал в основном замоскорецкое купечество, а тут самая глубь России – мценская, орловская, тут самые глубинные начала русского национального характера – и русская грязь, и русская душа.[89]

Гораздо более известна полемика вокруг «Грозы» Островского в русской критике. «Луч света в темном царстве» Добролюбова, «Мотивы русской драмы» Писарева – в этих статьях спор шел, по существу, о движущих силах будущей русской революции, о надеждах на будущее России. Одному критику это виделось в стихийном порыве к свободе забитых бесправных масс (Добролюбов), другому – в интеллекте, профессионализме мыслящих личностей (Писарев). И Лесков оказывается также участником этого отнюдь не только литературного спора, и его позиция недвусмысленна.

Ни те, ни другие, ни третьи, не знающие России, не представляют себе, что будет, когда самые низы и глубины «сорвутся с цепей» и тормозов, развернутся «во всю ширь своей проснувшейся натуры». Будет страшно, отнюдь не красиво. Придет не апофеоз свободы – а цепь зловещих злодеяний. Так полемика Лескова оборачивается пророчеством и предупреждением (хотя и в отнюдь не претендующей на обобщение форме). Так заглядывает Лесков в XX век – и не только так.

Ведь Лесков-писатель не только стремился *показывать* не то, что видят другие, он стремился *рассказывать* не так, как другие. Лесков создал свой стиль, свой жанр – анекдот, вбирающий черты целой эпохи, – свою условность – сказ. (Достоевский увидел в лесковском сказе нарушение правды жизни, но лесковский сказ – тоже форма литературной полемики, вызов среднелитературному языку героев многих писателей.)

Многое из того, что с такой страстностью Лесков отстаивал в литературе, по достоинству оценил XX век. В скольких замечательных писателях и произведениях отзывается лесковское: у Куприна («Брегет» – «Интересные мужчины»), у Бунина («Хорошее житье» – «Воительница»), в «Уездном» Замятина, у Булгакова (и образ Киева, и Иешуа Га-Ноцри), в платоновских мифологемах народа и России…

Но ближайшим последователем Лескова-полемиста стал Чехов, принявший от своего старшего собрата по литературе помазание, как Давид от Самуила (см.: П 1, 88).[90]

В произведениях Чехова можно найти немало следов внимательного прочтения им лесковской прозы. Так, «в воздухе

спираль» пришла в чеховскую «Тоску» из лесковского «Левши», поминаемое в письмах «архиерейское междукрылие» (см.: П 4, 349) – из «Мелочей архиерейской жизни». О. Христофор из повести «Степь» вполне вписался бы в лесковскую «старгородскую соборную поповку», а архиерей из одноименного рассказа, напротив, полемичен по отношению к образам лесковских архиереев. Сопоставима у двух писателей тема художника из народа, русского таланта, артистизма русского человека («Художество», «Святою ночью» Чехова, «Запечатленный ангел», «Очарованный странник» Лескова). И не лесковские ли в основе типы – чеховские «очарованные странники» Лихарев («На пути»), Мисаил («Моя жизнь»)? Лесковскому циклу о русских праведниках вполне соответствовал бы эпиграф из Чехова: «Как богата Россия хорошими людьми!» Впрочем, хотя чеховские праведники – Редька, Костыль, Липа, старик «цоцкай» – во многом близки лесковским, они находятся на периферии творчества писателя, ведь «человеческая природа несовершенна, а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников» (П 2, 11).

И сходство отдельных тем и образов, разумеется, лишь оттеняет фундаментальные различия двух художественных миров. Так, описание грозы в лесковских «Соборянах» (часть 3, главы 17–21) во многих деталях предвосхищает знаменитое описание грозы в чеховской «Степи».[91] Среди подробностей тут и кучер, и послеобеденный сон, и студеный ключ-родник, и звери, птицы, растения, и особенно вот эта передача впечатления от грома: «удар, как от массы брошенных с кровли железных полос» (4, 228). У Чехова будет тоже сравнение из бытового ряда: «Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» (7, 84). В деталях и подробностях двух картин много общего, но вставлены они в разные панорамы. У Лескова комментарием к грозе служат размышления его героя о суде Божием, о спасении и погибели, о вере, творящей чудеса… Описание грозы в «Степи» не источник для церковной проповеди и не повод к обсуждению столь «специальных», как считал Чехов, вопросов, как Бог и вмешательство небесных сил.

Полемика с художественными решениями предшественников, в том числе (и, может быть, в особенности) самых любимых, – обычный путь развития литературы. Но в перекличках Чехова с Лесковым мы видим особый случай литературных связей. Переосмысляя полемически многие из предметно-ограниченных решений Лескова, одновременно Чехов прямо усваивал лесковский тип литературной позиции. Тот тип, который был

продемонстрирован в «Леди Макбет Мценского уезда»: подключиться к полемике, развязанной другими, стать *третьим* участником спора.

Тема рассказа «Кошмар», напечатанного в «Новом времени» в марте 1886 года, – бедное, почти нищенское положение русского сельского священника, которое ставило под сомнение возможность духовного пастырства с его стороны. Герою рассказа помещику Кунину *казалось:* священник его прихода не соответствует высоте своего призвания; *оказалось* же – жизнь о. Якова есть сплошной кошмар, борьба за выживание.

Можно было бы предположить, что текст «Кошмара» – та его часть, которая передает восприятие Куниным о. Якова, – является скептическим откликом на VIII и IX письма из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя (книги, к которой у Чехова было совсем иное отношение, чем у Лескова).

«И Кунин задумался о том, кого должен изображать из себя русский священник…» (5, 63). Гоголь в своей книге сожалел о том, что церковь наша «нами незнаема», и замечал, как важно «изобразить <…> жизнь в ее истинном виде и свете, а не в том, в каком она является неопытному человеку».[92] Как бы подхватывая эту установку, Чехов акцентирует многие ключевые понятия из гоголевской книги: «проповедь», «исповедь», «одежда» священника, его «смиренный вид», его отношение к «ничтожным нуждам» и т. д. Но жизнь сельского священника, как она изображается Чеховым, абсолютно не совпадает с нарисованным Гоголем идеальным бытием и поведением представителя православного духовенства. Не «величавое спокойствие», не «возвышение своей души на высоту бесстрастия небесного» и не излияния «души, в которой умерли все желания мира», и т. п. – а элементарные чувства постоянного голода и стыда за свою жалкую и унизительную бедность.

В предшествующей «Кошмару» межтекстовой цепочке, помимо книги Гоголя, звеном окажется и поэма Некрасова (герои которой вопрошали: «Сладка ли жизнь поповская?»). И все-таки ближайшие претексты чеховского рассказа – иные.

Со времен Гоголя, который монументализировал образ «проповедника католичества восточного», русская литература не раз обращалась к быту и повседневной жизни русского священника. На рубеже 70–80-х годов XIX века предметом массового чтения были книги Федора Ливанова, в том числе «Жизнь сельского священника. Бытовая хроника из жизни сельского духовенства». (Чеховская институтка Наденька N читала на каникулах, между прочим, «Дюму, Ливанова» – 1, 25.)

Герой хроники Ливанова, выпускник духовной семинарии,

отказывается от продолжения учения в академии и едет священником в сельский приход; его избранница, «светская девушка», следует за ним и делается сельской попадьей. Дальнейшие описания их жизни в книге Ливанова были настолько фальшивыми, что заставили Лескова откликнуться развернутой отрицательной рецензией с характерным названием «Карикатурный идеал. Утопия из церковно-бытовой жизни».[93] Сельский поп у Ливанова обустраивает свой дом с «зальцем, хорошенькой гостиной, женским будуаром, спальной и кабинетом, убранным оригинально»[94], учреждает сельский банк и гостиный двор, читает проповеди, вместе с женой устраивает больницы, приюты… Лесков высмеивал и марионеточность главных персонажей, и отсутствие «даже слабого признака искусства и художественности» в истории, рассказанной Ливановым.

В рассказе Чехова о кошмаре существования сельского священника присутствует ряд фигур и ситуаций, обозначенных в хронике Ливанова (описание жилья священника; попадья, взятая «из хорошего дома»; положение бывшего священника, отставленного от места; сельский доктор; донос архиерею; сочинение проповеди для сельской церкви и др.), – и все это рисуется прямо противоположными красками. Но «Кошмар», ставший художественным опровержением фальшивой идиллии Ливанова, одновременно выражал несовпадение с позицией Лескова, занятой им в этой полемике.

Ведь Лесков (а кроме Ливанова, он косвенно полемизировал в своей рецензии также с хроникой В. П. Мещерского «Изо дня в день. Записки сельского священника». СПб., 1875) отвергал фальшь и художественную беспомощность в подходе к проблеме, которую сам считал исключительно важной. Показывая в «Соборянах» и других своих произведениях то, «из чего жизнь русского попа сочетавается» (4, 35) и «какую жизнь ведет русский поп» (4, 57), Лесков по-своему боролся за обновление церкви, возвращение ее и ее служителей к евангельским заветам, против тех, кто «букву мертвую блюдя, <…> Божие живое дело губят» (4, 284). До поры до времени настаивая на путеводительной роли православной церкви, он привлекал внимание общества и литературы к нелегкому положению «прямых и честных душ» в среде духовенства.

Внимательный, не «разоблачительный», а объективный подход к изображению сельского священника, интерес к мелочам и подробностям его жизни объединяет «Кошмар» со многими лесковскими произведениями. Но интерес Лескова был связан с проблемами дел церковных, эффективного пастырства – всего,

что способно «утолить нашу религиозную истому и возвратить изнемогшей вере русских людей дух животворящий» (6, 439). Чехову, внимательно читавшему Лескова, подобная проблематика казалась специальной, а потому не подлежащей решению в художественной литературе.

Монолог о красоте святой фразы в рассказе Чехова «Святою ночью» в чем-то близок к разговору о русской иконописи в лесковском «Запечатленном ангеле». Рассказ о безвестном монахе – сочинителе акафистов мог бы стать рассказом еще об одном праведнике в духе Лескова. Но очевидно, что у Лескова речь идет о законах именно церковного искусства. Чехов же не «специализируется»[95]: в акафистах он выделяет лаконизм и поэтичность как сильные средства воздействия на слушателя – то есть говорит о наиболее близких себе законах искусства вообще.

В «Кошмаре» открывается ложность поверхностных представлений и о назначении сельской церкви, и о реальном положении ее служителей – но в общем потоке чеховского творчества это частный случай произведений о «ложных представлениях», к какой сфере действительности они бы ни относились.

«Кошмар» – рассказ об опровержении «ложных представлений» помещика относительно подлинного положения священника из его прихода – стоит в одном ряду с рассказами об открытии подростком – оборотной стороны любви («Володя»), или преуспевающим следователем – последствий собственной легкомысленной измены («Следователь»), или студентом консерватории – унизительного неравноправия бедняка в обществе богачей («Тапер»), или проституткой – обманчивой легкости добывания денег («Знакомый мужчина»), или восьмилетним мальчиком – способности взрослых к обману («Житейская мелочь»), и многих других произведений Чехова. В центре внимания в них – опровержение иллюзий, ложного знания, неверных представлений. «Специальная» природа этих иллюзий вторична, на первом плане – главная чеховская тема ориентирования в жизни.

Так, полемически не принимая позицию и Лескова, и тем более лесковского оппонента, Чехов – *третий в споре* – повторял по-своему лесковский тип литературной полемики. Позже к этому типу полемики Чехов будет прибегать в таких произведениях, как «В ссылке»[96], «Рассказ старшего садовника» и других.

«Виноваты все мы…» (К истории мотива в русской литературе)

Все за всех виноваты.
Ф. М. Достоевский

Нет в мире виноватых.
Л. Н. Толстой

Виноваты все мы.
А. П. Чехов

Вот три утверждения трех гениев русской литературы, сходство-несходство которых как бы требует сопоставить, всмотреться, вдуматься. И окажется, что утверждения эти подводят к самой сути того, что завещала нам литература прошлого.

Прежде чем подойти к сопоставлению, вспомним, что вопрос «кто виноват?» дважды («А кто виноват? То-то, кто виноват?») задавал условный повествователь «Записок из Мертвого Дома» Достоевского, размышляя о погребенной на каторге напрасно молодости, о погибших даром «могучих силах», погибших «ненормально, незаконно, безвозвратно…».

Вопрос «кто виноват?» в этом месте «Записок» остается без ответа. Ответом на него явилась вся книга Достоевского, и ответ этот выглядит двояким.

Размышляя в главе «Каторжные животные» о том, что губит человека на каторге или, по крайней мере, не дает «смягчить, облагородить суровый и зверский характер арестантов», рассказчик роняет замечание: «Ни порядки наши, ни место этого не допускали». «Порядки наши», «место» здесь – синонимы того, что другие авторы, размышлявшие над сходными вопросами, называли «враждебная сила обстоятельств», «среда».

Но в то же время, дав потрясающие описания этих «порядков» и этого «места», автор «Записок из Мертвого Дома» повел читателей в глубины человеческих душ, и оказалось, что «философия преступления несколько потруднее, чем полагают…». «…Когда он понял, что я добираюсь до его совести…» – вот еще одно замечание рассказчика, указывающее, куда Достоевский вглядывается, решая загадку преступности. Таинственная природа добра и зла, их соотношение в душах разных каторжных, способность или неспособность их услышать голос совести… Уже в этой книге писателя центр тяжести в вопросе об ответственности с внешнего, со «среды» и «порядков», – перенесен на иное, лежащее в глубинах человеческих душ. Вопрос о вине и ответственности переводится в нравственный и религиозный план.

К вопросу о вине и виновности, поставленному в «Записках из Мертвого Дома», Достоевский потом будет возвращаться в «Дневнике писателя» и в «Братьях Карамазовых». Но на поиски писателем ответа на вопрос *«кто виноват?»* стоит взглянуть шире, поставив их в контекст исканий русской литературы XIX века.

«Кто виноват?», «Виновата ли она?» – эти вопросы ставили в середине 40-х годов в заглавиях своих произведений литературные сверстники Достоевского Герцен и Писемский. При всем несходстве талантов этих писателей, нечто общее можно увидеть в ответах на поставленные ими вопросы о том, кто несет ответственность за жизненные неудачи и трагедии их героев. Эти ответы – неопределенное «судьба», «власть рока» или более определенное – давящие героев социальные обстоятельства, то есть все та же «среда». Против нее следовало выступать, как герце-новскому Бельтову, с «протестом, каким-то обличением их (то есть противостоящих герою представителей общества. – *В. К.*) жизни, каким-то возражением на весь порядок ее».[97] Это та самая теория среды, против которой так горячо выступил в своей статье 1873 года из «Дневника писателя» Достоевский.

Но задолго до этого выступления уже было заявлено в русской литературе и иное толкование вины, правоты и ответственности – Гоголем в его последней книге. «Мы только спорим из-за того, кто прав, *кто виноват* (выделено мною. – *В. К.*); а если разобрать каждое из дел наших, придешь к тому же знаменателю, то есть – оба виноваты. <…> Из всех народов только в одном русском заронилась эта верная мысль, что нет человека правого и что прав один только Бог».[98] При этом в качестве правого народного суда Гоголь вспоминал приговор, вынесенный комендантшей из пушкинской «Капитанской дочки»: «Разбери, кто прав, кто виноват, да обоих и накажи».

Именно в этом, только намеченном Гоголем, направлении и шел Достоевский, пролагая дорогу одной из основных идей русской литературы.

«Not guilty» – этой формулой Роберта Оуэна восхищается Герцен в «Былом и думах», комментируя ее так: «Человек вовсе не преступник par le droit de naissance <…>, он так же мало отвечает за себя, как и другие звери, и, как они, суду не подлежит. <…> Стоит его поставить со дня рождения в такие обстоятельства, чтоб он мог быть не мошенником, так он и будет так себе, хороший человек. А теперь общество рядом нелепостей наводит его на преступление, а люди наказывают не общественное устройство, а лицо».[99]

Итак, вина – на общественном устройстве, следовательно,

цель – изменение его. Совсем иное видение вещей утверждает в «Братьях Карамазовых» Достоевский.

«Воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват» (14, 262), – говорит старец Зосима перед своей кончиной. Над этой мыслью, как чрезвычайно важной в понимании романа, писатель работал упорно, последовательно. В окончательном тексте романа эта правда утверждается в книге «Русский инок».

«Всякий из нас пред всеми во всем виноват» – эта идея Зосимы занимает, по замыслу писателя, центральное положение в архитектонике романа. Она призвана служить ответом на «бунт» Ивана, на его «слезинку замученного ребенка», она – главный аргумент теодицеи. В самом деле, по законам Эвклидова разума невозможно опровергнуть те доводы, которыми Иван доказывает абсурдность, «ахинею» Божьего мира. Но есть иной путь – вдруг осознать (не умом, а сердцем), что все мы – люди, народ, человечество – несем вину за все, что совершается в Божьем мире.

Зосима говорит об этом языком монаха: «сделай себя же ответчиком за весь грех людской <…> ты-то и есть за всех и за вся виноват»; «приими и пострадай за него (за преступника. – *В. К.*) сам, его же без укора отпусти» (14, 290, 291).

В романе путем Зосимовой правды идет прежде всего брат Митя. Это он, сидя в тюрьме, ощутил в себе нового человека, это в нем воскрес новый человек. «Все за всех виноваты», «все мы за всех виноваты»; «все – «дите». За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти» (15, 31). И если человек, добровольно решивший пойти путем страдания, повторяет путь Христа, добровольно страдающего Бога, это и есть живое доказательство присутствия Бога в мире. И апофеозом не страдания, а именно единения людей, увидевших друг в друге не врагов, а братьев, заканчивает Достоевский свой роман.

Русские писатели, как мы видели, до Достоевского и одновременно с ним искали ответа на вопрос *кто виноват?* Новые звенья в этих исканиях русской мысли, русского слова пришли с Толстым и Чеховым.

Еще только приступая к созданию «Братьев Карамазовых», Достоевский увидел в «новом романе» Льва Толстого близкое себе: «В «Анне Карениной» проведен взгляд на виновность и преступность человеческую. Взяты люди в ненормальных условиях. Зло существует прежде них. Захваченные в круговорот лжи, люди совершают преступление и гибнут неотразимо… <… > Во взгляде же русского автора на виновность и преступность людей ясно усматривается, что никакой муравейник, никакое торжество «четвертого сословия», никакое уничтожение бедности, никакая организация труда не спасут человечество от

ненормальности, а следовательно, и от виновности и преступности. <…> Сам судья человеческий должен знать о себе, что он судья не окончательный, что он грешник сам, что весы и мера в руках его будут нелепостью, если сам он, держа в руках меру и весы, не преклонится перед законом неразрешимой еще тайны и не прибегнет к единственному выходу – к Милосердию и Любви» (25, 200–202).

А три десятилетия спустя Лев Толстой будет искать заглавие для своего (оставшегося незавершенным) произведения: «Нет виноватых»; «Никто не виноват»; «Нет в мире виноватых»… В разговоре о смертной казни Толстой скажет: «Мне вот именно, если Бог приведет, хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет. Как этот председатель суда, который подписывает приговор, как этот палач, который вешает, как они естественно были приведены к этому положению, так же естественно, как мы теперь тут сидим и пьем чай, в то время, как многие зябнут и мокнут».[100]

Казалось бы, Достоевский и Толстой говорят противоположное: «Все за всех виноваты» – и «Виноватых нет». Но различие лишь внешнее. Облеченные во взаимоотрицающие формулы, мысли Достоевского и Толстого направлены в конечном счете к одной и той же цели (или сходным целям). Как сделать, чтобы преодолеть главное зло – «отъединение», – и установилось бы «братолюбивое единение» «меж наших русских людей»? Как устранить тот «естественный» порядок вещей, при котором одни люди вешают других? Как выйти из этого круга зла к христианской, братской любви?

Ответ Достоевского – через признание себя виновным в зле, существующем в мире. Ответ Толстого – через взаимное прощение, непротивление злу насилием. Ответы, так и не услышанные теми, кому они предназначались.

Следом в русскую литературу пришел Чехов. Писатель, занимавший во многом резко отличную от Достоевского позицию. Иначе подходивший к вопросу о бытии Бога («это вопрос специальный, решать его не дело писателей»), иначе смотревший на народ («все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное»). Но вот в 1890 году какая-то сила поднимает благополучного, вошедшего в моду беллетриста и драматурга и гонит его через всю Россию на Сахалин, на каторгу. Он совершает подвиг – в старинном и точном смысле слова, – взвалив на себя непомерный труд, не раз оказываясь на волосок от смерти, пожертвовав здоровьем.

Ехал на Сахалин Чехов с убеждением, которое высказал в письме к А. С. Суворину. Что сахалинская каторга – зло, в общем,

ясно и понятно всем, никто этого не оспаривал. Но чья в этом конкретно вина, *кто виноват?* Законы? Центральные и местные власти? Красноносые сахалинские смотрители? Нет, убежден Чехов: «Виноваты не смотрители, а все мы. <…> Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски…» (П 4, 32). Кто – мы? Те, кто называют себя обществом, интеллигенцией. Речь идет о полнейшем равнодушии русского общества к месту «невыносимых страданий».

Виноваты все мы. Мы миримся с Сахалином и с ложью о нем – ложью как официальной, так и «протестантской». Главное – работать и быть справедливым. Именно это он стал говорить читателям и в произведениях, навеянных непосредственно Сахалином, – «Гусев», «Остров Сахалин», – и в совершенно с поездкой не связанных. Все они «просахалинены».

Виноваты в сахалинском зле, если верить Павлу Иванычу, «протестанту» из рассказа «Гусев», – «они», «эти самые». Чехов своим «виноваты все мы» воевал с традиционной для русской интеллигенции позицией в ответе на вопрос «кто виноват?». Как и Достоевскому, сословные, классовые, партийные ответы представлялись ему и несправедливыми, и узкими. В перспективе же нашей истории они-то и возымели большое и зловещее будущее.

Русская литература в поисках ответа на вопрос *«кто виноват?»* стремилась выйти к широте понимания, исключавшей односторонний учет аргументов только государственной машины или ее убежденных ниспровергателей и диссидентов, вырваться из пут классовых, партийных критериев. Чеховское «виноваты все мы» – звено в этих исканиях русской мысли, русского слова.

Чехов, идя вслед за своими великими предшественниками, так же, как они, отказывается возлагать вину за творящееся зло на какую-либо одну группу, особо виновную часть нации. Но его «виноваты все мы» все-таки иное и по пониманию «вины», и по вытекающим следствиям.

Это не мистически-утопическое решение: прими на себя грех осужденного, «приими и пострадай за него сам, его же без укора отпусти» (Достоевский). Это и не тотальное отрицание современного общества и всех его учреждений, включая суд. Земной и реальный ум Чехова видит конечные последствия призывов великих пророков. На каторгу отправиться судьям, каторжных же отпустить – вариант для Чехова не менее утопичный, чем упразднить современный суд, лишив прокуроров и судей права выносить приговоры.

Смысл и следствия чеховского «виноваты все мы» не столь непостижимы и непосильны для обыкновенного человека, ибо

исходят не из таких абстракций, как понятие первородного греха или ложность путей, избранных человечеством. Они обращены именно к каждому и наполнены ясным, конкретным и посильным содержанием. Чехов как бы высветляет в идее, брошенной его великими предшественниками, зерно практической морали.

Это формула не коллективной вины как круговой поруки: раз виноваты все, то я не виноват. Чехов зовет не валить всех в кучу – и правых, и виноватых – и не противопоставляет, скажем, свальной лжи какого-то свального протеста и обличения. Обвинения Чехова против Сахалина прежде всего конкретны: главное зло – в пожизненности заключения, в общих камерах, в законах, допускающих это, и в общем равнодушном приятии зла.

Говоря «виноваты все мы», он утверждает: *виноват каждый*, ставя ударение на обоих словах. Чувство ответственности каждого за совершающееся зло – и вывод: не забывать о зле, не обольщаться своим неучастием в нем, не питать иллюзий насчет собственной непричастности.

Это и есть чеховское понимание справедливости в разговоре о зле каторги. Справедливости, жажду которой Достоевский назвал высшей и самой резкой характеристической чертой нашего народа.

Только после Достоевского и Толстого мог появиться в русской литературе Чехов.

Опыт Толстого: не соглашаться со всеми, бросать вызов тому, как живут все, во что верят все, – и опыт Достоевского: дать полную свободу выражения чужому мнению, чуждой автору идее, ложность которой может быть открыта лишь высшим, художественным путем, – эти опыты были усвоены и продолжены Чеховым. Но он сделал и следующий за его великими предшественниками шаг.

Отвергая в своих произведениях лже-истины, Достоевский и Толстой утверждают иную, высшую и конечную, с их точки зрения, Истину (ведь Истина была всем открыта и изложена в вечной Книге). Роман строится как доказательство: доказательство либо неизбежности пути к конечной истине, либо ложности пути, уводящего от нее. Это тот «традиционализм», от которого уходил Чехов.

Для Чехова нет истины, которая не была бы порождением человеческого сознания. Это относится и к тем истинам, которые разделяются всеми, и к тем истинам, громадность которых не в силах усвоить ум среднего человека. В результате – на любой «истине» лежит печать единичности, конкретности, обусловленности. Его повесть или пьеса строится как рассмотрение попыток подчинить жизнь обусловленным,

ограниченным истинам, лже-истинам.

«Лже-» здесь не потому, что человек не хочет подчиниться, а потому, что он охотно подчиняется. Подчиняется тому, что ему *казалось* истиной, при этом неизбежно приходя к тому, что в реальности *оказалось* неожиданно и неизбежно иным. «Никто не знает настоящей правды…»

II

Щедринское и нещедринское в русской сатире конца XIX века

Судьбы сатирического рода литературы по-разному складываются в разные эпохи. Это зависит от многих причин, не всегда очевидных. Взять хотя бы наше время: казалось, только вчера процветала перестроечная сатира, сегодня в сатире явное затишье: одни авторы продолжают клеймить давно заклейменное и разоблаченное, другие пребывают в растерянности то ли от отсутствия сопротивления материала и обстоятельств, то ли от чувства невостребованности обществом сатиры как таковой, третьи откровенно перешли к смеховому обслуживанию нового истеблишмента. Будущий историк разъяснит причины. Сегодня же небезынтересно взглянуть на судьбы русской сатиры в эпоху после Щедрина.

Вне соотнесенности с щедринской сатирой не может рассматриваться русская литературная сатира конца XIX века. Автор «Истории одного города», «Современной идиллии», «Сказок» создал как бы «эталоны» сатирического видения действительности: он чрезвычайно расширил, но в то же самое время ограничил (определил) жанровые рамки сатиры. Столь же «эталонными» стали его приемы сатирического письма. Чехов и в этой сфере творчества не мог не ориентироваться на созданное до него. Пройдя вместе со своими спутниками по юмористическим журналам полосу освоения щедринской манеры, он выработал затем иную, нещедринскую разновидность сатирического творчества.

1

Наибольшие права на соотнесенность с щедринской линией в русской литературе этого времени – у так называемой «осколочной» сатиры. Этим именем условно назовем произведения писателей – сотрудников юмористических журналов 1880-х годов Н. А. Лейкина, В. В. Билибина, Л. И. Пальмина, А. В. Амфитеатрова, В. А. Гиляровского, К. С. Баранцевича, карикатуристов В. И. Порфирьева, А. И. Лебедева и др.

Творчество великого сатирика стало для «осколковцев» образцом и источником вдохновения, его имя – своеобразным знаменем. Редактор и основной автор журнала «Осколки» Лейкин сам называл себя «маленьким Щедриным»[101] (не замечая злой иронии, заключенной для него в этом сочетании). Александр Амфитеатров, став впоследствии редактором газеты «Россия», приурочит выход ее первого номера к десятилетию со дня смерти Щедрина. В нем он поместит огромный, в полстраницы, его портрет «и избранных, не без риска получить для первого номера цензурную кару, две полосы незабвенных строк сатирика из его «Забытых слов"».[102] «Это настоящая сатира. Салтыковым пахнет»[103] – такую оценку вынес Лейкин рассказу сотрудника своего журнала Антоши Чехонте «На гвозде».

Журнал «Осколки» стал в первой половине восьмидесятых годов притягательным магнитом для всех писавших «что-либо по чему-либо бьющее или куда-нибудь стреляющее».[104] Поэт «гражданских» мотивов Л. И. Пальмин писал Лейкину 7 февраля 1882 года о привлекательности для себя его журнала: «"Осколки» под Вашею редакциею начинают напоминать «Искру» в ее хорошие годы. Видно, что Вы действительно живая душа журнала и вливаете в него жизнь, насколько это возможно в наше паскудное время». И в другом письме – от 17 марта 1883 года: «Я пишу для «Осколков» все заветное, о том, на что я злюсь искренно».[105]

Чехов, в начале 80-х годов студент-медик, публиковал свои юморески под псевдонимами практически во всех органах малой прессы, выходивших в обеих столицах: «Стрекозе», «Будильнике», «Свете и тенях», «Развлечении», «Мирском толке», «Зрителе». Но среди всех юмористических журналов он выделял именно «Осколки» – вначале как читатель, затем, с 1882 года[106], как активнейший сотрудник. «"Осколки» – моя купель, а Вы – мой крестный батька»,– напишет он в 1887 году Лейкину (П 2, 164). А до этого, в 1883 году, – своему старшему брату Александру: «"Осколки» теперь самый модный журнал. <…> И немудрено. Сам видишь, в нем проскакивают такие штуки, какие редко найдешь и в неподцензурных изданиях. Работать в «Осколках» значит иметь аттестат» (П 1,63).

Одна из центральных в «осколочной» сатире – фигура Н. А. Лейкина.

Свой путь в юмористику он начал задолго до «Осколков», еще в шестидесятые годы в «Искре» В. С. Курочкина. Обласканный в самом начале пути Некрасовым и Салтыковым-Щедриным, которые приветствовали его очерки «Апраксинцы» (1863) и напечатали в «Современнике» повесть «Биржевые артельщики»

(1864), Лейкин в 80-е годы своим младшим собратьям по юмористической журналистике казался живым представителем той минувшей эпохи, когда русская сатира была «весела и грозна, зла и сильна, талантлива и целесообразна. Когда ее отрицание поистине «строило разрушением"».[107]

Правда, творчество самого Лейкина можно считать сатирическим с большими оговорками.

Он вспоминал напутствие, услышанное им в юные годы от Некрасова: «У вас хорошо выходит: вы знаете быт, из которого пишете. Но одно могу посоветовать. У вас добродушно все выходит. А вы, батенька, злобы, злобы побольше. Теперь время такое. Злобы побольше».[108] За несколько лет до того Некрасов разъяснял, зачем следует «злиться», в письме к Л. Н. Толстому: «Гнусно притворяться злым, но я стал бы на колени перед человеком, который лопнул бы от искренней злости – у нас мало ли к ней поводов? И когда мы начнем больше злиться, тогда будет лучше,– то есть больше будем любить – любить не себя, а свою родину».[109] На этой «злобе», питаемой любовью к родине, была замешена сатира самого Некрасова. Та же «искренняя злость» лежала в основе «Губернских очерков» и всего последующего сатирического творчества Салтыкова-Щедрина.

Но подобная литературная позиция была совершенно чужда Толстому (ср. в его письме к Некрасову от 2 июля 1856 года: «человек желчный, злой не в нормальном положении. Человек любящий – напротив: и только в нормальном положении можно сделать добро и ясно видеть вещи».[110] Понимание любви здесь совсем не совпадает с некрасовским и салтыковским).

Глух к призыву Некрасова, хотя и по совсем другим причинам, остался и Лейкин. Дело было не только в природном добродушии молодого бытописателя. Уже в первом двухтомном сборнике сочинений Лейкина (1871), на который откликнулся сочувственной рецензией Салтыков-Щедрин, стала очевидной сугубо натуралистическая природа его рассказов из жизни петербургских купцов, приказчиков, ямщиков. В них, писал сатирик, «читатель не встретится ни с законченною драмою, ни с характерными типами, но познакомится с целою средой, обстановка которой схвачена очень живо и ясно» (9, 421[111]).

Лейкин не оправдал пожелания Некрасова, хотевшего видеть в лейкинских произведениях «злобы побольше». В юмористике он прокладывал свой путь.

Справедливость требует отметить, что этот путь отнюдь не отвечал призывам и с другого, правого фланга русской критики – призывам к сатирикам отказаться от «глумления» над изображаемой российской действительностью, высмеиваемое

«малое» «возвышать до великого». Подобные призывы, обращенные к автору «Истории одного города», содержались в статье А. С. Суворина «Историческая сатира» (1871). Щедрин, не вступив в публичный спор о своем детище, использовал для ответа Суворину и иным «сентиментальничающим народолюбцам» примеры из того же лейкинского двухтомника: «порицательное отношение к подобной действительности могло ли быть названо глумлением над нею? Может ли, например, г. Лейкин быть привлечен к ответственности за то, что апраксинский торговец является у него в образе купца Шибалова, а не Перикла?» (9, 424). Лейкин, которого «направленческая» критика, начиная с Н. К. Михайловского, и особенно советское литературоведение (см. работы Л. М. Мышковской, В. В. Ермилова, С. Е. Шаталова, К. Д. Муратовой и др.[112]) неизменно и однозначно рассматривали как «безыдейного юмориста», писали о «сорной траве лейкинщины», которая стремилась задушить чеховский талант, отнюдь не столь однозначен. На рубеже 70-х годов его произведения, как видим, берутся Салтыковым-Щедриным как слово союзника, как материал для подкрепления щедринской концепции сатиры. Он получил как бы благословение великого сатирика на объективное, не сентиментальное изображение жизненных явлений: «Мы можем сказать г. Лейкину: да не смущается сердце его. Пусть он имеет в виду одну истину, и результат этой истины будет гораздо плодотворнее, нежели всевозможные гимнастические упражнения с низведениями и возвышениями» (9, 425).

Поэтому, когда встречаешь в недавних работах упреки Лейкину в том, что, изображая отрицательно купца, он, в отличие от других писателей, не провозглашал веры в потенциальные силы русского народа, страдал неверием в народные силы[113], что «процесс исторического развития полностью выпал из поля зрения Лейкина»[114], видишь, что это те же нормативистские оценки и приговоры, абсолютно не соответствующие духу произведений Лейкина, восходящие к борьбе Суворина и Михайловского за своеобразно, хотя и несходно понимаемую ими «идейность сатиры».

В 70-е годы, да и позже, Лейкин честно стремился остаться верным духу демократического шестидесятничества. (В эти годы он, по словам А. Амфитеатрова,– «меньшой брат» Островского, Писемского, Слепцова, Левитова.[115]) Другое дело, что выбрал он при этом путь, наиболее соответствовавший его понятиям, склонностям и возможностям.

Сам вышедший из купеческо-приказчичьей среды, Лейкин видел задачу в том, чтобы бороться с темнотой и невежеством

своих собратий путем приучения их к ежедневному чтению: «Отрешиться от тех понятий, среди которых вырос, человек может только путем образования, путем чтения, а наш петербургский народ разве читает что-нибудь? Даже петербургское купеческое сословие начало кое-что почитывать только с возникновением малой прессы, на которую, при всяком удобном случае, нападает большая пресса. В деле приучения петербургского купеческого сословия к чтению малая пресса имеет неоспоримые заслуги».[116]

О том, что творчество Лейкина решало, и до определенной степени успешно, просветительские задачи, говорилось в его некрологе: «Создав популярный жанр литературы, Лейкин привязал к нему громадную аудиторию, которая, ища в его произведениях занимательное чтение, стала привыкать к газете, стала читать, развила в себе потребность в этом чтении и этим самым уже поднялась в своих культурных запросах, в своих духовных потребностях».[117] Это, можно добавить, та самая «улица» и нужная ей газета, о которых Салтыков-Щедрин писал в «Письмах к тетеньке» (14, 407–409).

Правда, на избранном пути Лейкина подстерегали опасности, которых он не сумел избежать. Первая из них – замкнутость в раз навсегда избранном круге персонажей; они же – читатели лейкинских «сцен» и «сценок». Отсюда – неизбежное однообразие, которое, ввиду чрезвычайной плодовитости автора, почти ежедневно выходившего к публике, не могло не бросаться в глаза современникам. «В огромном большинстве его пьесок (а их у него до пяти тысяч!), – писал Вл. Михневич, – одни и те же действующие лица: неизбежный купец, или «сам», глупый, невежественный, грубый или пьяный, благодаря этим качествам попадающий в различные комические положения или еще чаще просто мелющий смешной вздор; жена его, или «сама», – сырая купчиха, оказывающаяся на несколько вершков глупее и невежественнее своего супруга; при них, конечно, чады и домочадцы – такие же глупые, как родители, но еще приперченные городской деморализацией, фанфаронством и бездельничеством, «саврасы без узды» обоего пола: наемные лавочные «молодцы» – плуты и штукари; разбитные и вороватые кухарки, обломы-дворники, сторожа и швейцары из отставных унтеров, фигурно изъясняющиеся на солдатском жаргоне; мелкие чиновники, «коломенские салопницы» и тому подобный люд. Все эти лица давно уже возведены г. Лейкиным в законченные, превосходно отделанные типы, и теперь он только сводит их на ежедневные rendez-vous, заставляет высказывать нелепости по поводу разных газетных фактов, и в этих уморительных разговорах все содержание и вся соль его сценок, при чтении

которых, однако ж, невозможно не посмеяться».[118]

Появлявшиеся ежедневно, без перебоев, с почти машинной регулярностью, лейкинские публикации в «летучих заметках» «Петербургской газеты», а также в «Стрекозе», а впоследствии в «Осколках», разумеется, не могли быть равноценными и тем более значительными. Принятые на себя требования «смеходейственного жанра» (выражение того же Вл. Михневича) то и дело вели Лейкина к скатыванию в пустяки и мелочи. «Учителем он не был, но забавником был, и преталантливым», – писал А. Амфитеатров после смерти Лейкина, характеризуя лейкинское «амплуа первого газетного увеселителя и любимого комика петербургской публики».[119]

Действительно, популярность Лейкина в кругу его читателей достигала анекдотических размеров. И. Ясинский вспоминал свой разговор о Лейкине с гостинодворским приказчиком в конце 70-х годов:

> – Прогрессивный писатель, на каламбурном амплуа собаку съели, первоклассный сатирик, смело можно аттестовать.
>
> – Помилуйте, вроде Щедрина?
>
> – Не слыхали-с; с нас господина Лейкина достаточно. Каждый день читаем только господина Лейкина.[120]

В 1882 году «Петербургская газета» поместила «сцену-факт» под заглавием «Мнимый Лейкин»: некий цирюльник на балу в купеческом клубе выдает себя за Лейкина, купец угощает его и везет к себе домой, потом, узнав обман, выгоняет. Купец в этой сцене, между прочим, говорит о Лейкине: «Славно он пишет! Я все сочинения его купил… дочка читает… Остряк большой руки… Вся Россия его знает – вот кто он такой!».[121]

Через четыре года Чехов напишет о вытеснении Лейкина с его места во мнениях и вкусах читателя: «Провинция <…> перестала уже читать его, но он продолжает еще быть популярным» (П 1, 205). И еще через месяц: «Лейкин вышел из моды. Место его занял я» (П 1, 231). Лейкин уступил – но кому? Чехову! – в творческом соревновании, в которое тот с ним вступил, взявшись за «лейкинский» жанр.

По крайней мере, две заслуги Лейкина должны быть отмечены историком литературы. Одна из них – разработка жанра юмористической сценки, в котором он явился непосредственным предшественником Чехова.[122] («Легкий газетный жанр «сценки», – заметил еще А. Амфитеатров, – конечно, обязан возникновением и существованием своим более,

чем кому-либо, именно Н. А. Лейкину».[123]) Другая его заслуга – редактирование журнала «Осколки».

Называя себя «ревностным» читателем Лейкина (П 1, 60), Чехов имел в виду Лейкина «дооскольчного». Вторая половина 70-х – начало 80-х годов – вот полоса, которую можно назвать вершинной на долгом пути Лейкина, автора сценок и юмористических рассказов. Чтобы понять, почему Лейкин мог быть для Чехова, пусть на недолгое время, авторитетом в определенной области, следует обратиться к ранним сборникам его рассказов и сценок, составленных из материалов, печатавшихся вне «Осколков», большей частью в «Петербургской газете». В 1879– 1885 годах вышло одиннадцать сборников Лейкина (в 1879 – «Неунывающие россияне», «Шуты гороховые», «Наши забавники», «Ради потехи»; в 1880 – «Саврасы без узды», «Медные лбы», «Мученики охоты»; в 1881 – «Гуси лапчатые»; в 1882 – «Теплые ребята»; в 1883 – «Караси и щуки»; в 1885 году – «Цветы лазоревые»[124]).

Лучшие его сценки этих лет, которые юный Чехов читал, «захлебываясь» от удовольствия, давали предельно узнаваемые картины повседневной жизни, содержали меткие лейкинские словечки, становившиеся затем порой крылатыми выражениями. И многие из них были продиктованы бескомпромиссным неприятием темных сторон жизни купечества, презрением ко многим из «краеугольных камней» русской действительности – тем, что заслужило одобрение в рецензии Щедрина.

Степень оппозиционности и вообще остроты лейкинских сценок преувеличивать, конечно, не следует. К середине 80-х годов, с ужесточением цензуры, какая бы то ни было острота исчезнет из них полностью. Но к этому времени его значение уже будет измеряться не его собственным писательством, но редакторством в его детище – журнале «Осколки». О разной ценности этих двух лейкинских ипостасей пишет в 1886 году Чехов: «Человечество ничего не потеряет, если он перестанет писать в «О<сколк>ах», но «О<скол>ки» потеряют, если он бросит редакторство» (П 1, 205). Ко времени «Осколков» Лейкин-писатель исчерпал себя. Зато Лейкин-редактор сумел сплотить вокруг своего журнала лучшие силы русской юмористики.

Единоличным редактором «Осколков» Лейкин стал с декабря 1881 года. И сразу заявил программу, отличающуюся от программ других юмористических журналов.

Старшая сестра по санктпетербургской юмористике, «Стрекоза», заявляла о программе следующими стихами на обложке своего первого номера: «Бокалы выше! Дружно пьем / За все, что весело и мило! <…> / За красоту и за любовь. / За

остроумный смех без злости!».[125] Смех без злости – прямо противоположное тому, что проповедовали Некрасов (вспомним его: «Злобы, злобы побольше!») с Салтыковым – сознательный отказ от общественной сатиры в духе и формах 60-х годов. По более или менее сходной – «елейно-юмористической»[126] – программе строилось содержание и других, в основном московских, журнальчиков.

До прихода Лейкина и «Осколки» извещали: «Все веселое и легко читающееся найдет себе место в журнале»[127]; то есть программа долейкинских «Осколков» строилась по типу программы «Стрекозы». Программа новых «Осколков» звучала гораздо острее, зубастее:

> Снимая с русской жизни сколки
> В рисунке, прозе и стихах,
> Неумолимы, злы и колки,
> Язвить намерены «Осколки»
> Все, что к перу питает страх
> И любит прятаться впотьмах.[128]

Объявляя себя «злыми», лейкинские «Осколки», по крайней мере в декларации, начинали исповедовать некрасовско-салтыковский взгляд на сатиру. Начало лейкинских «Осколков» совпало с приходом в журналистику группы молодых юмористов. «Мы все, пишущие по смешной части» (2, 450),– называет себя и своих собратьев по малой прессе А. Чехонте.

Каждый приходивший на страницы «Зрителя», «Будильника», «Стрекозы» должен был осваивать давно сложившиеся жанровые каноны: пародии, подписи к рисункам, календари, шуточные афоризмы, комические словари, отчеты, руководства, курьезные объявления – все, что подходит под широкую жанровую рубрику юмористической «мелочишки». Чехов, как и в случае с лейкинской сценкой, быстро освоил и далеко превзошел готовые каноны; большинство же его собратьев этим жанровым репертуаром и ограничивалось.

Не только жанры, но и темы, и стиль юмористических журналов находились как бы в общем пользовании. Александр Кугель вспоминал: «Бывало, сидишь над листом бумаги и придумываешь разные каламбуры или якобы сентенции и юморески, или что-нибудь пародическое. Например, антитезы а 1а Виктор Гюго: «Черт и ангел! Рай и ад! Зубной врач и мозольный оператор!» И т. п. <…> Помню такую мысль, достойную Лябрюера и Ларошфуко: «Наряд – оружие женщины. Поэтому побежденная женщина слагает свое оружие"».[129] Другой

восьмидесятник, А. Амфитеатров, замечал: «Это был шутливый тон эпохи, притворявшейся, что ей очень весело. <…> Худо ли, хорошо ли, все острили, «игра ума» была в моде».[130]

На этом узком жанрово-стилевом пространстве возникали свои авторитеты, законодатели вкусов. Тот же А. Амфитеатров свидетельствует: «Никто не писал так называемых «мелочей» забавнее и благороднее, чем И. Грэк».[131] Писатель-юморист Виктор Викторович Билибин, писавший под этим псевдонимом свои «мелочишки», стал, как и Лейкин, на первых порах своеобразным ориентиром для молодого Чехова, вступившего в область юмористики.[132]

Билибин еще до «Осколков» активно сотрудничал в юмористических журналах, особенно в «Стрекозе». Он быстро сделал себе имя и завоевал определенное положение в юмористической литературе. Направленность и уровень его дооскольчного творчества отразил первый сборник Билибина, вышедший в начале 1882 года. Развернутое заглавие сборника дает почти исчерпывающее представление о его содержании: «Любовь и смех. Веселый сборник. Повестушки, рассказы, сценки, очерки, пародии, анекдоты, шутки и пр., и пр., и пр. Кроме того, самое верное предсказание на 1882 год. Соч. И. Грэк (Посвящаю моей любезнейшей теще)». Первый сборник Билибина – наглядный образец «хитросплетенного и единственно к формальной цели направленного остроумничанья»[133], господствовавшего в журнальной юмористике.

Но с приходом Билибина в новые «Осколки» (где он стал секретарем редакции) его произведения поднялись на более высокий уровень. Наиболее активный автор лейкинского журнала, Билибин внес существенно новые черты в юмористическую мелочишку, начав ориентироваться на щедринские образцы.

Принято считать, что «осколочная» юмористика вторична и несамостоятельна, питается крохами со стола «большой» сатиры. Во многом это действительно так.

В первые годы существования «Осколков» Лейкин стремился возродить одну из традиций шестидесятых годов: выпускать юмористический журнал, который на своем уровне следовал бы за программой главного печатного органа демократии. «Осколки» хотели быть новой «Искрой» при «Отечественных записках» Салтыкова-Щедрина. Это было сразу замечено современниками. 10 февраля 1883 года Л. Пальмин писал Лейкину: «В «Осколках» живет дух «Искры» прежних лет, хотя, к сожалению, еще многого недостает, что я, разумеется, приписываю не Вашей вине, а во многих отношениях неблагоприятным условиям наших дней».[134]

Оговорки о неполном выполнении «Осколками» задуманной программы здесь неслучайны. Иллюстрацией к ним может служить карикатура «В пределах возможного», помещенная на первой странице 29-го номера «Осколков» за 1883 год (рис. В. И. Порфирьева, тема Л<ейкина> и Б<илибина>. На рисунке изображены две группы. Одна – писатели-сатирики (в руках у них перья, на которых написано: «юмор», «сатира», «обличение») – с гневом выступает против другой (на флажках, которые держат те, написано: «интендант», «теща», «кассир», «коммерсант», «полудевица», «банкир», «рогоносец»). Подпись под карикатурой: «Современные поэты-сатирики, с дозволения Аполлона и прочего своего начальства, яростно нападают на заклятых врагов, являющихся козлищами отпущения и великодушно отданных им начальством на заклание». И рисунок, и подпись ясно показывают, что сотрудники «Осколков» признавали ограниченность и мелкотемье своей сатиры, но считали их вынужденными.

Аналогичным образом пишет о задачах и возможностях юмористики в эпоху наступления реакции Билибин в юморесках «Литературная энциклопедия», «Веселые картинки», «Я и околоточный надзиратель».

«– Я так называемую юмористическую литературу не одобряю. <…> Вы с отрицанием и насмешкою обо всем толкуете… Я, знаете ли, говорю откровенно, я бы юмористическую литературу того, похерил бы… Не время смеяться…», – поучает писателя-юмориста околоточный надзиратель и предлагает такие «рекомендации»: «– О доблестях пишите военных и гражданских, внушайте печатным словом страх и повиновение, любовь к отчизне, о необходимости военной службы и об умеренности в спиртных напитках также… Ну, наконец, я понимаю, для более образованных читателей возможны этакие любовные описания, этакие романы…». А затем выкладывает набор собственных «стихотворений»: список всех домовладельцев города С.-Петербурга в стихотворной форме; «Мысли дворника, страдающего зубною болью, но принужденного дежурить ночью»; «Ода в честь частного пристава».[135]

И все-таки нельзя недооценивать, что в этих крайне неблагоприятных для сатирического творчества условиях, когда лишь самые невинные темы могли быть затрагиваемы «с дозволения начальства», «Осколки» ориентиром для себя выбрали щедринскую сатиру. С января 1883 года, когда во главе цензурного ведомства стал Е. М. Феоктистов, и до апреля 1884 года, когда реакционные силы добились закрытия «Отечественных записок», – в эти предгрозовые месяцы «Осколки»

не раз находили способ высказаться в поддержку щедринской сатиры.

Такова серия заглавных рисунков В. И. Порфирьева на первой странице журнала. В № 2 за 1883 год – «Борьба за существование (По Дарвину)»: русские газеты изображены в виде рыб в аквариуме, а кран со свежей водой затыкает некая рука. В № 17 за тот же год – «На прогулке», со стихотворным диалогом И. Ланского:

Он <русский журнал, с головой Салтыкова-Щедрина, с надписью на обложке «Отечественные записки»>:

Ух, от водянки я толстею
И раз лишь в месяц выхожу.

Она <русская газета, с надписью «Новости»>:

Ах, от сухотки все худею,
На лист сухой я похожу.
Одно могу теперь сказать:
Потребен воздух нам… на воздух!

Он:

Но как же будем здесь гулять,
Где испаряет лишь навоз дух?

Рисунок и подпись перекликались с щедринской темой «торжествующей свиньи» – засилья реакционных сил в русской печати. В № 27 за тот же год появился рисунок «Деревенский рыболов» (тема Л<ейкина> и Б<илибина>. На изображенном бывшем барском доме надписи: «Убежище Монрепо, быфшая графа Кутилова, а ныни купца Разуваева. Питейный дом. Мелочная лавочка на книшку. Покупка хлеба на корню». На балконе Разуваев, у которого вместо головы кулак, и такой же сынишка: они забрасывают вниз, где толпятся мужики, удочки с зелеными штофами. И рисунок, и надписи – иллюстрации к сатирическому циклу Щедрина «Убежище Монрепо».

Тот же источник – щедринские темы, образы, словарь – просматривается в большинстве сатирических произведений Билибина, появившихся в эти месяцы в «Осколках». Со страниц

«Убежища Монрепо», «За рубежом» пришли в «мелочишки» и Билибина, и Чехова емкие щедринские формулы-характеристики разгула политического сыска и полицейского произвола: «чтение в сердцах», «сердцеведение» становых и урядников, «торжествующая свинья» и др. Пропавшая совесть в «Дневнике происшествий» Билибина – образ, пришедший из сказки Щедрина «Пропала совесть». Насмешки Билибина и других осколковцев над «патриотической» московской публицистикой или над «Красой Демидрона» – «Новым временем» – перекликаются с выпадами Щедрина против газет Каткова и Аксакова в цикле «За рубежом» и против суворинской газеты – в «Современной идиллии».

Примеров таких, вторичных по отношению Щедрину, сатирических выпадов в произведениях Билибина (как и молодого Чехова) можно привести немало.[136] Именно под воздействием щедринского творчества, в следовании за Щедриным могла возникнуть «осколочная» сатира.

Жанр юмористической миниатюры, «мелочишки», давал возможность не только копировать достижения «большой» сатиры. Лучшие произведения этого жанра подтверждают, что у юмористики малой прессы была своя область. Ею решались свои, присущие только ей задачи, не решавшиеся большой сатирой. Тут свой читатель, отличный от читателя толстых журналов, своя доходчивость, оперативность, свои жанры и во многом своя поэтика.

Особенно часто Билибин и Чехов в «мелочишках» прибегают к своеобразной поэтике абсурда. Очевидно, доведение до нелепости какого-либо утверждения или изложение с невинным видом вопиющей бессмыслицы позволяло наиболее наглядно и кратко представить суть изобличаемого явления.

Таково у Билибина использование абсурдных силлогизмов для доказательства того, почему «чиновники не берут взяток», «русские войска непобедимы», «исправники не совершают растрат казенных денег» и «происходят университетские беспорядки» («Если бы»; «Осколки», 1883, № 24). Сходные «если бы» приходят в голову героя чеховских «Несообразных мыслей» (3, 7– 8). Читатель билибинских «Записок сумасшедшего писателя», которые начинаются заявлением: «Вот глупости говорят, что писать теперь нельзя!.. Сделайте милость, сколько угодно, и в стихах и в прозе!..» («Осколки», 1883, № 26),– должен был в конце приходить к прямо противоположным умозаключениям.

Такого рода «абсурдизмы» тоже, в конечном счете, восходят к традициям Щедрина, а также Козьмы Пруткова. Но «осколочная» сатира, сделав поэтику абсурда едва ли не основным своим

оружием, расширила тематическое и жанровое ее применение, сделав многие открытия «большой» сатиры достоянием «улицы», новых кругов русских читателей. В этом заключается ее пусть и ограниченное, но несомненное общественное и литературное значение.

«Осколочной» сатире был отпущен очень короткий век. Уже в 1884 году фельетонист Вл. Михневич констатировал: «Правление г. Феоктистова ознаменовалось важными и решительными мерами в охранительном духе; известная часть журналистики так называемого «либерального направления» потерпела крушение; контрабандная междустрочная словесность, с успехом провозившаяся прежде через цензурную таможню, ныне, подвергнутая тщательному досмотру, пресечена: столь процветавший еще недавно эзоповский язык вовсе изъят из обращения на печатных листах. Вообще, нужно отдать справедливость, никогда еще наша цензура не стояла до такой степени на высоте своего призвания, никогда она не была так проницательна, так бдительна и строга, как под руководством г. Феоктистова».[137] Борьба правительства с литературой, в первую очередь с периодической печатью, имела два вида: ограничение круга вопросов, о которых разрешалось писать, и непосредственные преследования тех или иных органов печати.[138]

Наступившая реакция убивала всякую возможность полнокровной сатиры. Лейкин – редактор и автор «Осколков» – или трусит, сознательно избегая всякого заострения, или подвергается «мамаевым нашествиям» цензуры. Окончательно сломлен Лейкин был именно в середине 80-х годов. 10 октября 1885 года он писал Чехову о «погроме», учиненном цензурой в 40-м номере: «…сам журнал еле уцелел. Наутро я был вызван в цензурный комитет, и председатель объявил мне, что журнал будет запрещен, если я не переменю направление, что цензор вымарывает статьи, но против общего направления, против подбора статей он ничего не может сделать и что тут виноват редактор. Объявил мне также, что начальник Главн<ого> Упр<авления> по делам печати вообще против сатирических журналов и не находит, чтобы они были необходимы для публики. <…> Дамоклов меч висит, и надо хоть на время сократиться. Против рожна не попрешь!»[139]

За год до этого, в 1884 году, были закрыты «Отечественные записки». О наступлении реакции в литературе и журналистике свидетельствуют данные, приведенные А. В. Коротаевым[140]:

Число не пропущенных цензурой произведений в «Осколках»:

1881 – 8

1882 – 10
1883 – 20
1884 – 76
1885 – 48
1886 – 50
1887 – 9
1888 – 5

Чехов отвечал на вышеприведенное письмо Лейкина: «Погром на «Осколки» подействовал на меня, как удар обухом… С одной стороны, трудов своих жалко, с другой – как-то душно, жутко… Конечно, Вы правы: лучше сократиться и жевать мочалу, чем с риском для журнала хлестать плетью по обуху. Придется подождать, потерпеть… Но думаю, что придется сокращаться бесконечно. Что дозволено сегодня, из-за того придется съездить в комитет завтра, и близко время, когда даже чин «купец» станет недозволенным фруктом. Да, непрочный кусок хлеба дает литература, и умно Вы сделали, что родились раньше меня, когда легче и дышалось и писалось…» (П 1, 166).

Здесь интересны и указание на то, что в Лейкине Чехов поначалу видел шестидесятника, представителя иной литературной эпохи, «когда легче и дышалось и писалось», и предсказание того, что путь, на который обрекал себя Лейкин («сокращаться»), поведет к окончательной утрате всех былых позиций («придется сокращаться бесконечно»). Пути Чехова и Лейкина разошлись с середины 80-х годов. Лейкин и вместе с ним сотрудники «Осколков» уйдут в дачную, охотничью и т. п. тематику. Юмор журнала будет становиться все благодушнее, беззубее, потакая вкусам обывательского читателя, «полуинтеллигенции» (А. Амфитеатров).

2

Но неверно видеть причину угасания сатиры (точнее, вырождения ее традиционных, восходящих к 60-м годам, форм) только в постигших ее цензурных карах и репрессиях.

Представление о призрачности, пустоте (пустомыслии, пустословии, пустоутробии) зла и его носителей питало сатиру Щедрина.[141] Годы правления Александра III должны были, кажется, подпитывать подобное представление, давать все новый и новый материал для создания образов, подобных Иудушке, ташкентцам, Топтыгиным. Чего стоило пребывание царя не в столице, а в Гатчине и при этом усиление репрессивных мер,

подавление любой оппозиционности, явное желание «подморозить» Россию, антипатичность фигур, поддерживающих правительственный курс (К. П. Победоносцев, Д. А. Толстой, В. П. Мещерский и др.). И русская литература дала образы, равные по силе обобщения щедринским: Хамелеон, Унтер Пришибеев, Человек в футляре.

Однако видеть лишь эти, реакционные и консервативные черты режима Александра III (а только такое видение господствовало в историко-литературных работах в советский период) – односторонность и упрощение. И такой односторонний и упрощенный подход определял осмысление сатирических тенденций в литературе этого времени.

Сатира питается общими настроениями, господствующими в умах образованной части общества. Мироощущение полутора десятилетий, на которые падает царствование Александра III, наиболее известно, пожалуй, по романтическим формулам Александра Блока: «года глухие», «мы, дети страшных лет России», «Победоносцев над Россией простер совиные крыла»… Целью политики правительства в отношении общественных умонастроений и движений было любой ценой остановить брожение и недовольство, приобретавшее к началу 80-х годов опасные размеры. Рядом репрессивных действий это было достигнуто, и на месте былой возбужденности и политизированности в обществе воцарились страх преследований и апатия. Это состояние нашло отражение в обобщенных образах Чехова: палаты № 6, или целого города, скованного страхом перед ничтожным человеком в футляре.

Но, повторим, отрицательными характеристиками политика правительства в эти годы не исчерпывается, и отношение к ней, а значит, и общественные настроения не были однозначно отрицательными. Свидетельства многих авторитетных современников эпохи говорят о благожелательном отклике, который встретили другие моменты внутренней и внешней политики правительства.

Впервые за целое царствование Россия не участвовала в войнах, что позволило сосредоточиться на решении проблем экономики, и это вызвало рост всех производительных сил, промышленное и дорожное строительство, укрепление национальной валюты и т. д. Расцвету точных и гуманитарных наук способствовала политика внутреннего умиротворения. Умиротворение – пусть мнимое и непрочное, – внесенное в смятенные умы, обратило молодые силы страны на созидательный, а не разрушительный путь. В науке, культуре возросла цена завершенного, а не прерванного из-за ухода в

революцию образования. После смерти Александра III благодарные слова памяти царя-миротворца, высказанные Д. И. Менделеевым, В. О. Ключевским, В. В. Докучаевым и другими учеными, были вполне искренними и отражали значительную часть общественного мнения. Не случайно эпоха Александра III позже заслужила название эпохи «мысли и разума» у столь разных деятелей, как либерал-кадет Р. М. Бланк и подхвативший эту формулу В. И. Ленин.[142] Да и сам облик Александра III, хранителя семейных начал, вызывал, особенно в сравнении с сомнительной моральной репутацией его отца, у многих симпатии.[143]

Но это означало и подрыв концепции призрачности – традиционной основы сатирического изображения русской жизни. Наоборот, огульная критика действий правительства, игнорирование очевидных достижений экономики, науки и культуры, «огульные суждения и осуждения» заслужили презрительное отношение со стороны того же Д. И. Менделеева[144] и других ученых, видевших не только призрачное, помпадурство и ташкентство, но и реальные прогрессивные перемены в жизни любимой родины. Такое изменение общественного отношения к критике и отрицанию чем-то напоминало отношение А. И. Герцена к «желчевикам», предостерегавшего сатириков 60-х годов от очень опасных, с его точки зрения, для хода реформ нападок. Общество в лице уважаемых представителей лишало своей поддержки традиционно сатирическую позицию.

Стоит вспомнить также отрицательное отношение к сатире такого выразителя умонастроений эпохи, как В. В. Розанов. Для него, как и для его идейных единомышленников, имя Щедрина также стало символом, но уже обратной значимости. «…В круге людей нашего созерцания считалось бы невежливостью в отношении ума своего читать Щедрина. За 6 лет личного знакомства со Страховым я ни разу не слышал произнесенным это имя. И не по вражде. Но – «не приходит на ум"».[145] Предчувствуя роковые последствия того разрушения, которое могло ожидать существующий в России строй, Розанов возлагал вину за грозящий (а потом осуществившийся) апокалипсис на критически-обличительные тенденции русской литературы, начало которых он вел от Гоголя. «После Гоголя, Щедрина и Некрасова совершенно невозможен никакой энтузиазм в России. Мог быть только энтузиазм к разрушению России».[146]

Правда, уже перед смертью Розанов скажет: «Щедрин, беру тебя и благословляю».[147] И к Щедрину также относятся его слова, обращенные к Гоголю: «Целую жизнь я отрицал тебя в

каком-то ужасе, но ты предстал мне теперь в своей полной истине». Но здесь мы говорим об отношении Розанова к литературе «отрицающей» в эпоху рубежа XIX и XX веков.

И Менделеев, и Розанов, хотя и с разных позиций, выразили неблагоприятные для социальной сатиры умонастроения части русского общества. И это уже не внешние, цензурные, а внутренние, связанные с общественной психологией препятствия для ее полнокровного существования.

Но причины неизбежной трансформации русской сатиры (в ее классических, щедринских, формах) в послещедринскую эпоху не исчерпываются сказанным.

3

Отношение к сатире (щедринского типа) творчества крупнейшего писателя эпохи Чехова дает немалый материал для суждений о путях развития сатиры на рубеже веков и о щедринских и нещедринских ее формах.

Чехов – по складу своего таланта один из гениев мировой юмористики – вступив в начале 80-х годов под знамена «Стрекозы», «Будильника» и «Осколков», хотел сперва честно, со всей ответственностью служить задачам, которые время ставило перед «пишущими по смешной части». «Мы» в чеховской сценке «Марья Ивановна» – одном из немногих теоретических самовыражений писателя – относилось и к Лейкину, и к самому Чехову, который не отделяет себя в это время от остальных собратьев по юмористическому стану: «Хотя она (юмористическая литература. – *В. К.*) и маленькая и серенькая, хотя она и не возбуждает смеха, кривящего лицевые мускулы и вывихивающего челюсти, а все-таки она есть и делает свое дело. Без нее нельзя. Если мы уйдем и оставим поле сражения хоть на минуту, то нас тотчас же заменят шуты в дурацких колпаках с лошадиными бубенчиками да юнкера, описывающие свои нелепые любовные похождения по команде: левой! правой! Стало быть, я должен писать <…>. Должен, как могу и как умею, не переставая».[148]

И, как лучшие из «осколковцев», Чехов не мог пройти мимо щедринского воздействия.

Обычно сатирические мотивы в юмористике Чехова возводят прямо к традициям Салтыкова-Щедрина. Действительно, щедринское творчество, в частности его произведения 80-х годов, оказывало и непосредственное влияние на молодого Чехова. Об этом говорят и восхищение Чехова щедринской сказкой

«Праздный разговор» (П 1, 198), и его итоговая оценка Щедрина в письме к Плещееву (П 3, 212–213); наконец, тот факт, что некоторые вещи Чехова в «Осколках» казались Лейкину, как, можно полагать, и другим современникам, «щедринскими» по сатирической заостренности. Но, как было сказано выше, нельзя недооценивать опосредующее звено между Чеховым-юмористом и «большой» русской сатирой. Таким опосредующим звеном и была «осколочная» сатира: сборники Лейкина конца 70-х – начала 80-х годов и осколочные «мелочишки» Билибина.

В овладении щедринской манерой, известной стилизации «под Щедрина» молодой Чехов был не одинок: по этому же пути шли в 1883–1884 годах и другие сотрудники «Осколков». Поэтому неточно утверждение о том, что Чехов наследовал традиции большой русской литературы, в том числе традиции Салтыкова-Щедрина, вопреки «среде Лейкина и Билибина», независимо от нее.[149] В общем масштабе творчества Чехова «щедринские» стилизации приобретают особый смысл. Непродолжительность «щедринской полосы» в творчестве Чехова, с одной стороны, и Лейкина и Билибина, с другой, объясняется принципиально различными причинами; но следование за Щедриным не было привилегией одного Чехова: в этом как раз сказался дух избранной им литературной среды.

Оговорки исследователей о том, что сатирические миниатюры молодого Чехова не достигали подлинно щедринских глубины и размаха[150], разумеется, справедливы. Но не следует упускать из виду закономерность творческого развития Чехова, которая и в разгар щедринских влияний позволяет видеть в нем писателя со своей главной темой, идущего своим путем. Щедринская манера письма была не «чужда»[151] творчеству Чехова, а нашла в нем строго ограниченное применение. Здесь следует говорить не о подражании и не о соревновании, а о стилизации.

Прибегая в отдельных произведениях к щедринской манере, создавая произведения и отдельные образы в духе Щедрина, Чехов творчески осваивал один из наиболее близких ему идейно вариантов отношения к действительности. Но исключительного следования по этому пути у Чехова никогда не будет; столь же блестяще он овладеет и иными традициями, представлявшимися Чехову иными «правдами» в искусстве и жизни. Это проявится уже вне юмористической сферы его творчества.

Не будем забывать, что вовсе не одна юмористика была колыбелью чеховского творчества. Оказавшись волею судеб в стане «завсегдатаев юмористических журналов (непременных членов по юмористическим делам присутствия)» (2, 451), Чехов

одновременно пытался найти себя в далеких от юмористики областях. Уже до начала работы в «Осколках» он был автором серьезной драмы в четырех действиях; одновременно с юмористическими мелочишками он пробовал себя в рассказах типа «Живой товар», «Цветы запоздалые», а затем не только в детективно-пародийной, но и социально-психологической «Драме на охоте».

И в сценках Чехова очень рано появляются ноты, заставлявшие Лейкина, который думал найти в московском студенте своего ученика и последователя в юмористике, недоумевать и предостерегать от нарушений чистоты жанра. А Чехов, пославший в «Осколки» своих «Вора» и «Вербу», ответит, что он и не думает держаться «рамок в пользу безусловного юмора»: «Упаси Боже от суши, а теплое слово, сказанное на Пасху вору, к<ото>рый в то же время и ссыльный, не зарежет номера. (Да и, правду сказать, трудно за юмором угоняться!.. Иной раз погонишься за юмором да такую штуку сморозишь, что самому тошно станет. Поневоле в область серьеза лезешь)» (П 1, 67). А поэт Л. И. Пальмин, посылая в «Осколки» свое стихотворение «Июньская ночь», жаловался Лейкину: «Ты как-то злобно преследуешь красоты природы и скажешь, что тут нет никакой сатиры».[152] Действительно, теплота, лиризм, описания природы – все это казалось редактору «Осколков» чем-то ненужным и опасным для «определенности физиономии» журнала.

При узкоутилитарном понимании задач юмористики (вспомним: печатается в «Осколках» лишь «что-либо по чему-либо бьющее или куда-нибудь стреляющее») не только описания природы были излишни. Побывав в доме Лейкина в Петербурге, Чехов быстро нашел общий язык с двумя лейкинскими домочадцами: кучером Тимофеем и забавным мальчуганом Федей, приемным сыном Лейкина. Бородатый Тимофей оказался заядлым рыболовом: по замечанию Чехова, он «хоть и глуп <…>, но симпатичен и немножко поэт» (П 1, 250). Такая характеристика вызвала неудовольствие Лейкина: «Пожалуй, что и так, но ведь он нанят для работы, а не для рыбной ловли удочкой» (см.: П 1, 445). Человеческая, жизненная сложность, даже такая, как совмещение глупости с поэтичностью в натуре кучера Тимофея, Лейкина не интересовала в литературе, как и в быту. А Чехова вот такие характерологические сочетания, сложные и неоднозначные, начинают интересовать по преимуществу.

Это находит отражение в замечаниях, брошенных Чеховым в его письмах товарищам по юмористике. Причины литературных неудач брата Александра – Агафопода Единицына – он видит,

между прочим, в том, что тот придерживается традиционных для «классической» сатиры конфликтов и распределения авторских симпатий: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту?» (П 1, 176). Литератору Н.А. Хлопову он пишет о необходимости иного, чем в юмористике, подхода к изображению человека: «Фигура писаря в пиджачке и с клочками сена в волосах шаблонна и к тому же сочинена юморист<ическими> журналами. Писаря умнее и несчастнее, чем принято думать о них» (П 2, 200).

«Средний человек», который пытается «ориентироваться в жизни», – вот что все больше привлекает Чехова-художника. В уже упоминавшейся «Марье Ивановне» повествователь замечает: «Ничего не разберешь на этой земле!» (2, 312) – вывод, к которому придет и повествователь философской повести «Огни»: «Ничего не разберешь на этом свете!» (7, 140). В чеховском анализе таких попыток «ориентироваться», «разобрать» что-то «на этой земле» выявились глубина и серьезность, которые юмористической сценке или «мелочишке» не снились.

Любопытно, что углубление Чехова «в область серьеза» также соотносимо с определенными тенденциями щедринского творчества

Подобно многим великим предшественникам в русской литературе, Щедрин в последние годы создал произведения, отличные от того, что привычно с ним связывалось и закрепилось за ним в сознании читателя. В последних сказках, в «Забытых словах» сатирик выступает с литературных и общественных позиций, бесконечно далеких от узкоутилитарного взгляда на сатиру, свойственного его подражателям и эпигонам, и лишь исходно связанных с реалиями «освободительного движения», конкретно-исторической ситуацией в России.

В них сатирик в полный голос говорил о тех человеческих, христианских идеалах, которыми также вдохновлялось его творчество. Вся его сатира, как становится ясным, была обличением забывших эти идеалы, средством напомнить о них людям. Но 80-е годы принесли Щедрину и ощущение исчерпанности прежних художественных путей. Он понимал необходимость «переломить свою природу» (16.2, 328): «Надо новую жилу найти, а не то совсем бросить» (там же).

Таким новым путем стало для Щедрина углубление в проблему «среднего человека», «мелочей жизни» – то, к чему со своей стороны шел в те же годы Чехов. И здесь стоит уточнить некоторые устоявшиеся представления о соотношении произведений позднего Щедрина, обратившегося к

«партикулярным сюжетам» и «бытовым вещам», и послеосколочного творчества Чехова. В. И. Кулешов утверждает, что тип щедринского «среднего человека» «со всеми своими бедами, хмуростью, «малыми делами», компромиссами перейдет в произведения А. П. Чехова».[153] Но нельзя сводить литературную позицию Чехова лишь к продолжению традиций Щедрина на новом жизненном материале.

Щедрин, действительно, первым указал на «громадный прилив простецов» в русской жизни. Проблему «среднего человека», «улицы» великий сатирик неизменно связывал с общим ходом истории, с осуществлением или отдалением «неумирающих» идеалов. Оказалось, что «средний человек» чаще всего – косная сила, пособник регресса, с «обагренными бессознательными преступлениями руками». И мелочи, на которые распалась современная жизнь, – признак исторического «перерыва».

У Чехова, как и у его героев, иной взгляд на «мелочи жизни». Герой рассказа «Неприятность» доктор Овчинников говорит, как бы обращаясь ко всем, способным лишь юмористически смотреть на жизнь «среднего человека»: «Вы вот улыбаетесь! По-вашему, все это мелочи, пустяки, но поймите же, что этих мелочей так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора!» (7, 154). «Улыбался» Чехов, изображая среднего человека и мелочи жизни, в осколочный период, когда вся «осколочная сатира» развивала и популяризировала щедринский подход: она смеялась над средним человеком как героем своих произведений и обращалась к нему как к читателю. Но с середины 80-х годов, углубившись в «область серьеза», Чехов признал то, над чем он смеялся, основным и наиболее важным объектом изучения (а не просто нашел «новые формы выражения протеста»).[154]

Для Щедрина переход от сатиры к «бытовым вещам» поначалу казался своего рода крушением, снижением и измельчанием темы. Со временем, с пониманием отдаленности сроков осуществления идеалов, менялось отношение сатирика к типу среднего человека, «простеца».[155] На первый план для него теперь выдвигается «тема о заступничестве за калечимых людей» (16.2, 343); ему видятся «потрясающие драмы», которые «переполняют жизненную обыденность» (там же) – то, что стало основной темой произведений Чехова.

Интересно, что Щедрин еще в начале восьмидесятых годов предсказывал необходимость появления писателя именно чеховского типа. В цикле «Письма к тетеньке» (1882), говоря, что «улица <…> всей массой хлынула» на страницы литературы, разъясняя консервативную, косную роль, играемую средним

человеком, представителем «улицы», в современной истории, Щедрин в то же время подчеркивал «и неизбежность, и несомненную законность» вторжения «улицы» в литературу (14, 403, 407). Щедрин пишет о том, что «эмансипирующийся человек» (еще одна характеристика среднего человека) – отнюдь не всегда будет оставаться в рамках «отталкивающего типа»: «новые перспективы непременно вызовут потребность разобраться в них», почувствовать и объяснить «болящую рану современного человека» (14, 408). Для «массы тоскующих» современников, пишет далее Щедрин, характерно «незнание, где отыскать выход», способность «упорно принимать жизненные миражи за подлинную жизнь» (там же). Главное требование к художнику такой эпохи – способность «проникнуть в тайны современности», разобраться в них.

В этих размышлениях Щедрина – и характеристика наиболее распространенного героя 80-х годов, и словно предчувствие появления Чехова – художника, способного единым взглядом охватить всю «разнокалиберную фантасмагорию» эпохи, уловить «общее настроение общества», разобраться ближе «в тине мелочей».

О выходе Чехова за пределы щедринских канонов сатиры можно судить уже по тем рассказам, которые создавались в «осколочный» период.

В «Хамелеоне» (1884, напечатан в «Осколках») и «Унтере Пришибееве» (1885, написан для «Осколков», не был пропущен цензурой и появился в «Петербургской газете» под заглавием «Кляузник») созданы сатирические характеры высокой степени обобщения. «Хамелеонство», «пришибеевщина» стали понятиями нарицательными, социально-значимыми. Оба рассказа уморительно смешны, в них явлены несколько ступеней юмора: от простейшего, начиная с нелепых фамилий (Очумелов, Елдырин, Хрюкин, Пришибеев) и абсурдного словоупотребления и синтаксиса в речах героев («По какому это случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец?»; «Я человек который работающий»; «утоплый труп мертвого человека»; «живет в развратном беззаконии» и т. п.) – до комизма ситуации в целом, выявляемого композиционно. И в том и в другом рассказе основная структурная особенность – повторение. В «Хамелеоне» это повторение ситуации выяснения («чья собака?»); в «Унтере Пришибееве» – ситуации подавления («Где это в законе написано, чтоб народу волю давать?»).

Казалось бы, соотнесенность образов полицейского надзирателя и отставного унтера с историческими реалиями настолько очевидны, что оба эти рассказа могут служить

образцами социальной сатиры эпохи Александра III. Но уже эти, ранние произведения Чехова допускают возможность по крайней мере трех направлений своей интерпретации. Первое – разумеется, социальное и сатирическое: произвол властей, процветание доносительства и подозрительности, зависимость маленького человека от тех, в чьих руках власть, и т. п. Правда, нет при этом авторских симпатий к представителям стороны зависимой: полупьяный мастеровой Хрюкин, как до него Тонкий или Червяков, сочувствия отнюдь не вызывает. Такое несентиментальное отношение к страдательной стороне в сатирическом конфликте не просто продолжает принятое в 60-е годы Лейкиным и одобренное Щедриным направление, но и означает свое, чеховское видение социальной темы.

Но возможно и иное, психологическое понимание темы «Хамелеона»: психологический курьез, ежеминутно меняющиеся оценки и выводы, их зависимость от перемены внешних условий. Карл Креймер в своей книге о Чехове «Хамелеон и мечта»[156] прослеживает изображение писателем психологического, отнюдь не только социального хамелеонства – смены убеждений и настроений разных героев в различных положениях, вплоть до «Душечки» и «Невесты».

Наконец, глубинные смыслы рассказов проявляются при соотнесении их с постоянной философской чеховской темой. Как ни переменчивы суждения Хамелеона, в их основе незыблемая убежденность в превосходстве «генеральского» над «прочим», и эта незыблемость сродни пришибеевской. При внешних психологических и социальных различиях, на этом уровне Хамелеон и Пришибеев оказываются абсолютно родственны. У каждого из них – своего рода «общая идея», которая дает им ориентиры поведения. Стандартные (абсолютные для их носителя) убеждения и определяемые ими шаблонные формы поведения станут центральной темой прозы и драматургии Чехова. То, что впоследствии со всей серьезностью будет рассматриваться в «Скучной истории», «Попрыгунье», поздних пьесах, – здесь, в «осколочных» рассказах, подчинено комической, социально-сатирической трактовке.

Десятилетие спустя, в таких произведениях Чехова второй половины 90-х годов, как «Моя жизнь», «Человек в футляре», «Крыжовник», мы находим немало сатирических страниц. Но эти гоголевско-щедринские фрагменты, во-первых, являются частью построений в целом отнюдь не сатирических, а во-вторых, и сами по себе они допускают не одно-, а двух– и трехаспектную интерпретацию.

Цензура и в 1896 году, уже в новое царствование, продолжала

неуклонное преследование всего обличительного или сатирического в литературе. Некоторые страницы чеховской «Моей жизни» цензура превратила, по замечанию писателя, «в пустыню» (П 6, 219). Лишь в отдельном издании 1897 года удалось восстановить обличения в речах главного героя: о социальной несправедливости, о новых, утонченных формах рабства, о беззакониях по отношению к бесправным рабочим и другие цензурные купюры (см.: 9, 414–415). Замечательна по сатирическому заряду VIII глава повести: разговору героя с губернатором предшествует описание городской бойни. Здесь Чехов предвосхитил основной прием сатирических страниц толстовского «Воскресения». Но в целом повесть, написанная языком, который И. Е. Репин сравнивал с библейским, и завершающаяся екклесиастическими мотивами, несравненно шире сатирической установки отдельных ее глав.

«Человек в футляре» (1898) – рассказ о гимназии и городе, терроризированных страхом, который внушало ничтожество, вобрал в себя признаки целой эпохи в жизни всей страны за полтора десятилетия. «Вся Россия показалась мне в футляре»,– писала Чехову читательница (см.: 10, 374). Да, это была вся Россия эпохи Александра III – только что отошедшей в прошлое, но еще то и дело о себе напоминавшей.

Из описания тщедушного гимназического учителя вырастают точно обозначенные приметы эпохи. Мысль, которую стараются запрятать в футляр. Господство циркуляра запрещающего, разгул шпионства, высматривания, доноса. Газетные статьи с обоснованием запретов на все, вплоть до самых абсурдных и гротескных («запрещалась плотская любовь»). И как итог – страх рабский, добровольный, всеобщий. Беликов «угнетал нас», «давил нас всех», «стали бояться всего», «подчинялись, терпели».

Тут же, параллельно с обрисовкой Беликова – по-чеховски лаконичная и по-щедрински точная характеристика запуганной российской интеллигенции: «стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, боятся помогать бедным, учить грамоте». Так ведут себя «мыслящие, порядочные» интеллигенты – все та же бессмертная щедринская «тетенька».

Но чем завершается этот блестящий резко-социальный фрагмент? Возвратом к тому, с чего начинался (а начался он с разговора о явлениях атавизма, уподобления Беликова улитке, раку-отшельнику), – к натуре, к психологии: «ему, человеку по натуре одинокому». Дело в том, что и во всем этом стилизованном под Щедрина фрагменте суть была чисто чеховская. Чехов – естественник, медик и художник – постоянно,

в мировоззрении и творчестве, идет от живой, здоровой жизни как нормы. Он не противопоставляет естественное, в том числе биологическое, социальному, а видит их переплетение, обусловленность, взаимовлияние.

У Чехова не названы наиболее серьезные, важные формы общественной жизни и деятельности, против которых в первую очередь направлялись запреты и циркуляры (может быть, только намеком в отзывах Беликова о Коваленках: «странный образ мыслей», «рассуждают они», «попадешь в какую-нибудь историю»). Более конкретно назвать эти формы было невозможно, да, пожалуй, в этом и нет необходимости. Главное для писателя – показать несовместимость беликовского футляра с живой жизнью, с душевным здоровьем – со всем, что было для Чехова «святая святых».

И вновь – возможность глубинного, философского понимания темы футляра – сковывающих человеческую жизнь форм сознания и поведения. Эта тема объединяет все рассказы «маленькой трилогии» и ставит в один ряд имеющую сатирический заряд ситуацию «Человека в футляре» и сложно-психологическую ситуацию рассказа «О любви».

Мы видим, что использование сатирических красок отнюдь не было чуждым для Чехова на всем протяжении его творчества. Известно суждение Р. Иванова-Разумника о том, что Чехов был сатириком своей эпохи.[157] Но сатирическому у Чехова должно быть дано иное осмысление, чем то, которое давалось в советском литературоведении.

В свое время, например, Л. Плоткин[158] верно писал о том, что на протяжении творческого пути писателя «существенные изменения претерпели методы и формы чеховской сатиры»: «в зрелый период» он прибегает к приему «скрытого сатирического подтекста» и заведомо отрицательные фигуры в своих произведениях «рисует сдержанно и спокойно». Различие Чехова с его предшественниками, в первую очередь с Щедриным, таким образом, виделось лишь стилистическое. При этом как бы само собой разумелось, что целью Чехова было «обличение социального зла». Задачи, которые решал Щедрин, приписывались Чехову – писателю совершенно иного мироощущения.

Иванов-Разумник, назвавший Чехова сатириком своей эпохи, которую историк русской общественной мысли определил как «эпоху общественного мещанства», пытался обрисовать это различие двух мироощущений: «Мелкие юмористические рассказики его настолько же характеризуют эту эпоху, насколько и озлобленные, ядовитые сатиры Салтыкова. И еще большой

вопрос – что тяжелее ложится на душу читателя: облитая оцтем и желчью сатира Щедрина или веселенькие пейзажики, набрасываемые легкой рукой Чехонте. <…> Все эти юмористические рассказики в две-три странички имеют содержание шире размеров, <…> все это не только смешно, но и трагично. <…> Трагедия эта – в полном отсутствии трагического, высокого в жизни, трагедия эта – в страшной пошлости и мелочности людской, в мещанской жизни как таковой, а не только в мещанстве определенной эпохи или определенного класса людей… Чехов, как истинный великий художник, выходит за пределы своей эпохи; он – не только сатирик эпохи общественного мещанства, он – шире этого; для него вся жизнь сама по себе, жизнь как таковая, есть «мещанская драма», и в этом весь ужас жизни».[159]

Это указание на взаимопереходы смешного и трагического в произведениях Чехова гораздо ближе подходит к более широкому, связанному с мироощущением писателя, пониманию своеобразия его творчества, хотя Иванов-Разумник все-таки слишком однозначно и прочно связывал характер творчества Чехова с эпохой 80–90-х годов и господствовавшими в ней настроениями.

Один из выдающихся литературоведов современности Нортроп Фрай предложил свою концепцию сатиры не только как определенного литературного жанра, но как категории более широкой и логически предшествующей данному литературному жанру. Сатира (как и трагедия, комедия, роман) не просто жанр – это, по Н. Фраю, один из четырех преджанровых элементов литературы, определенная разновидность структуры и тональности произведений, связанная с определенной категорией сюжетов.[160] Те шесть фаз сатирически-иронического восприятия и изображения мира, которые намечает Фрай, все отразились в творчестве Чехова.

От низших форм сатиры: нападок на очевидные проявления аномалий, несправедливости, глупости, преступлений – через высмеивание идей, догм, ложных представлений, идущих вразрез с действительностью, Чехов пришел к господствующей в его поздних произведениях экзистенциальной иронии. «Легкая смена перспективы, новый оттенок эмоциональной окраски – и устойчивый мир превращается в невыносимый ужас»[161], – это можно отнести к большинству поздних рассказов и пьес Чехова.

Иронический авторский пафос можно встретить в каждом из них. Но над субъективной авторской иронией в них царит иная ирония: ирония самой жизни – та, о которой писал в своем эссе о Чехове Томас Манн: «Жизненная правда, к которой прежде всего

обязан стремиться писатель, обесценивает идеи и мнения: она по природе своей иронична…».[162]

Экзистенциальная ирония автора «Палаты № 6», «Архиерея», «Трех сестер» в следующем столетии найдет соответствие в построениях Замятина, Кафки, Оруэлла, Беккета.

О мужестве в литературе: Гаршин – Гиляровский – Чехов

1

«Война. Писать свои переживания или описывать геройские подвиги – это скучно и старо. Переживания мог писать глубокий Гаршин, попавший прямо из столиц, из интеллигентной жизни в кровавую обстановку, а у меня, кажется, никаких особых переживаний не было…».[163] Так размышлял о путях повествования на тему «человек на войне» Владимир Гиляровский, современник и сверстник Всеволода Гаршина. В этих словах, внешне комплиментарных по отношению к Гаршину и скромно-уничижительных по отношению к собственным возможностям, на самом деле присутствуют и известная язвительность, и своего рода бахвальство.

Гаршин и Гиляровский – участники боев русско-турецкой войны 1877–1878 годов; оба добровольцы, ставшие рядовыми «из вольноопределяющихся». Опыт Гиляровского несравненно превосходил гаршинский (опыт не только военный, но и приобретенный до начала войны). Он служил в отряде охотников-пластунов, «готовых идти на верную смерть», «каждую ночь в секретах да разведках под самыми неприятельскими цепями». Война дала Гиляровскому огромный запас впечатлений. Его военные зарисовки более насыщены фактами, нежели гаршинские рассказы о войне. И казалось бы, что интересного в раненом Иванове, пролежавшем на поле боя «четыре дня», или в «трусе» из одноименного рассказа Гаршина рядом с «удал-добрыми молодцами» из военных воспоминаний и рассказов Гиляровского?

Но вот суждение третьего представителя того же литературного поколения, сугубо штатского Антона Чехова. Говоря о Гиляровском и его рассказах, он заметил: «Это человечина хороший и не без таланта, но литературно необразованный. Ужасно падок до общих мест, жалких слов и трескучих описаний, веря, что без этих орнаментов не обойдется дело. Он чует красоту в чужих произведениях, знает, что первая и главная прелесть рассказа – это простота и искренность, но быть

искренним и простым в своих рассказах он не может: не хватает мужества» (П 2, 293).[164]

Мужество, которое здесь имеется в виду, не имеет ничего общего с личной храбростью на поле боя. Это мужество художника-творца, вступающего в борьбу с собственными и расхожими шаблонами, с «общими местами», «жалкими словами» и «трескучими описаниями». В этой борьбе победа несомненно на стороне скудных по внешним фактам военных рассказов Гаршина. А Чехов покажет примеры такого мужества в произведениях, связанных с его путешествием на каторгу, – и не только в них.

2

Произведения Гаршина и Гиляровского до сих пор не сопоставлялись.[165] Очевидно, сопоставлению мешает полная несовместимость, непересекаемость устоявшихся литературных репутаций того и другого. Гаршин– глубокий психолог, наследник Тургенева и Толстого, создавший образцовые произведения малых жанров, один из пионеров русского литературного импрессионизма. И Гиляровский – газетный журналист, первым в русской прессе получивший признание как «король репортажа»[166], на склоне своих дней написавший целую серию мемуарных книг.

Между тем сопоставление двух писателей небезынтересно: есть сближающие их биографические моменты; в их произведениях встречается сходство, порой совпадение материала, некоторых тем – и при этом они наследники разных литературных школ; можно сказать, живут в разные литературные эпохи; и различия между ними позволяют поставить вопросы более общего порядка.

В том, как студент Горного института Гаршин и актер на вторых ролях Саратовского театра Гиляровский оказались на войне, было нечто общее. Оба они принадлежали к тем немногим «сознательным», кто шел на войну по своей воле, охотно.

Гаршин (из письма к матери): «я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы и груди подставляют под пули».[167]

Гиляровский: «я тоже читал газеты и волновался, что я не там, не в действующей армии <…> Война была в разгаре. На фронт требовались все новые и новые силы» (286).

И тот и другой, чувствуя для себя невозможность оставаться в тылу, добровольно переместились из интеллигентной среды – один студенческой, другой театральной – в среду солдатскую, сознательно решили разделить тяготы войны с «серой массой», с простыми солдатами. Но при внешних совпадениях внутренние различия – в мотивировках своего поведения, в восприятии окружающего – очевидны. Очевидны они и в том, как двумя писателями позднее будет трактоваться тема «народ на войне».

Гаршин, идя на войну простым солдатом, имел целью «воспитание характера», собирание «материалов для наблюдения» («я сумею писать и буду иметь успех»), но эти личные мотивы сливались со стремлением, почти обязательным для интеллигентной молодежи его поколения. Герои «Труса» и

особенно «Из воспоминаний рядового Иванова» испытывают в различных комбинациях чувство вины перед народом, желание послужить народу, разделить его страдания, приобщиться к его миросозерцанию либо донести до него некую правду – все, что за несколько лет до того стало побудительными мотивами «хождения в народ». Идеи Лаврова, Михайловского оказали известное воздействие на народническую ориентацию произведений Гаршина о войне. Уход на войну стал для Гаршина его «хождением в народ».

У Гиляровского – о нем в данном случае следует сказать подробнее – свое «хождение в народ» уже состоялось к тому моменту, когда он отправился на войну. Его путь был более нетрадиционным и экстравагантным, полным приключений и неожиданных поворотов. С 18-ти лет, когда Гиляровский, не кончив гимназии, ушел из отцовского дома в Вологде – вначале в цирк служителем, затем, пешком дойдя до Волги, в бурлаки, – начались его десятилетние странствия и приключения, которых хватило бы на десяток биографий. В бурлаки он пошел по примеру Рахметова, но руководили им, конечно, не только книжные идеи и образы. Озорство, страсть к риску и нерастраченная огромная физическая сила едва не увели его от бурлаков в разбойничью шайку. «Кисмет» (судьба): это турецкое слово, услышанное в детстве, Гиляровский любил повторять на многих неожиданных поворотах своего пути. Бурлаки, грузчики на пристани, солдаты, юнкера, пожарные, рабочие на заводе свинцовых белил, беспаспортные бродяги, снова волжские разбойники, донские табунщики – вот среди кого довелось пожить Гиляровскому до того момента, когда он снова, уже на войне, оказался в солдатской обстановке: «жизнь бурлацкая да бродяжная выбросила из моего лексикона слова: страх, ужас, сострадание, усталость, а окружающие солдаты и казаки казались мне скромными институтками сравнительно с моими прежними товарищами <…> Война для меня оказалась приятным препровождением времени, напоминавшим мне и детство, когда пропадал на охоте <…>, и жизнь бродяжную» (296). Опыт огромный, уникальный, кажется, просился быть изложенным на бумаге – но как его описать?

Описывать и записывать все происходившее с ним Гиляровский начал давно – вначале в форме писем к отцу, которые на всякий случай просил сохранять. И, конечно, приходили размышления о литературных формах, которые были бы адекватны его жизненным приключениям. Тогда-то, очевидно, и родились те полусаркастические оценки «переживаний» в военных рассказах Гаршина, которые приведены в начале этой

главы. Уже из сказанного видно, что «народничество» Гаршина и Гиляровского не могло не отличаться по питавшим его источникам и по формам его литературного воплощения.

Повествователь гаршинских «Из воспоминаний рядового Иванова» видит в солдатской массе прежде всего «вятских и костромских мужиков», одетых в серые шинели, оторванных от родных мест, бесправных перед произволом офицеров. Они бессмысленно гибнут на непонятной для них войне, но привычно и безропотно исполняют солдатский труд, как всякий иной.

Перед Гиляровским – автором военных записок – вовсе не стоят проблемы единения с мужиком, вины перед народом, слияния с массой, столь значимые для Гаршина и его героев. На товарищей по отряду, разведчиков-пластунов, он смотрит и оценки им в моральном плане выносит не с социальной, а с военно-профессиональной точки зрения. «Там я сошелся и со всеми товарищами, для которых жизнь– копейка… Лучшей компании я для себя и подыскать бы не смог. Оборванцы и удальцы, беззаветные, но не та подлая рвань, пьяная и предательская, что в шайке Орлова, а действительно, «удал-добры молодцы"» (301). От ранних, созданных в 1890-е годы, рассказов Гиляровского о войне («Дядя», «В огне») до военных страниц в поздних мемуарах такой подход к изображению простых солдат останется неизменным. Люди из народа, мелькающие на страницах его военных воспоминаний, больше напоминают персонажей из песен и баллад о Стеньке Разине, любимом герое Гиляровского.

Но Гаршин явно уходил от народнической постановки вопроса «крестьяне на войне» к более универсальной теме: человек и война. В первом же рассказе Гаршина предстал, по словам Толстого, «ужас войны».[168] Отношение человека к войне, возможность участвовать в войне или уклониться от нее, психология невольного участника кровавой бойни, своего рода мистика войны как общего и неустранимого из человеческой жизни дела – эти проблемы наполняют гаршинскую военную трилогию – «Четыре дня», «Трус», «Из воспоминаний рядового Иванова». Развивая толстовские традиции, Гаршин находил новые грани в изображении психологии человека, потрясенного ужасами войны.[169]

Заведомо не касался всей подобной проблематики Гиляровский. Война, как она предстает в главе «Турецкая война» его книги «Мои скитания», – дело людей ловких и сильных, «веселое занятие – та же охота, только пожутче, а вот в этом-то и удовольствие» (301). В рассказе 90-х годов «В огне», стилизованном под повествование бывалого солдата, говорится:

«Эх, да и времечко же было, вспомнить любо!»[170] Превратности судьбы, каких много на войне («чему быть, того не миновать»), – это, пожалуй, единственный философский мотив для отступления от описания военных эпизодов у Гиляровского.

За этим различием лежат два резко несходных типа мировосприятия, которые замечательно воспроизвел Чехов в своем рассказе «Припадок»: студент Васильев, «молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий» (И 2, 331), – и его приятели, о которых он размышляет:

> Как у этих здоровых, сильных, веселых людей все уравновешенно, как в их умах и душах все законченно и гладко! <…> они и поэтичны, и распутны, и нежны, и дерзки; <…> они горячи, честны, самоотверженны и как люди ничем не хуже его, Васильева, который сторожит каждый свои шаг и каждое свое слово, мнителен, осторожен и малейший пустяк готов возводить на степень вопроса (7, 200).

Тот тип мировосприятия и восприятия войны, которые мы видим у Гиляровского, объясним, таким образом, биографически и психологически, но как эстетическое явление он соответствовал позавчерашней, дотолстовской и догаршинской эпохе, когда тема войны в литературе представала лишь в описании сражений, подвигов, приключений.

Поэтому, когда оба писателя касаются сходного материала – например, бессмысленных сражений или штурмов и бессмысленных потерь, – вновь столь различны создаваемые ими картины.

Гиляровский пишет в воспоминаниях о том, как командующий отрядом генерал Комаров «задумал во что бы то ни стало штурмовать неприступные Цихидзири», и эта нелепая попытка стоила огромных жертв. К вечеру весь отряд, хоронивший убитых в братских могилах, узнал, что получена телеграмма о перемирии, состоявшемся накануне в Сан-Стефано. Приди она вовремя – боя бы не было, не погибли бы полторы тысячи храбрецов, а турок много больше» (308). «Но все было забыто: отряд ликовал – война окончена», – так завершает Гиляровский эту мрачную сцену.

В «Из воспоминаний рядового Иванова» у Гаршина также есть эпизод бессмысленно затеянного штурма турецких позиций, последний эпизод повести. Количество жертв здесь значительно меньше, чем в бою, описанном Гиляровским: рота, которую штабс-капитан Венцель с маниакальным упорством в пятый раз вел на турок, потеряла пятьдесят два человека. Но именно

гаршинское описание потрясает несравненно больше. Тонко рассчитанным художественным ударом выглядит заключительная сцена, в которой Венцель, через всю повесть проходивший холодным бессердечным зверем и мрачным деспотом, рыдает в уголку палатки, твердя цифру убитых по его вине.

Здесь стоит вспомнить еще одно, только по видимости сходное в позиции двух писателей: оба они объявляют о следовании *правде* как об основном принципе своего повествования.

«Дико и странно может показаться все это, но я пишу одну правду» (159),– говорит повествователь в «Из воспоминаний рядового Иванова».

«Ни в этих рассказах, ни в записях никакой выдумки нет (я так много интересного видел в жизни). Я просто беру людей, события, картины, как их помню, и подаю их в полной неприкосновенности, без всяких соусов и гарниров», – писал Гиляровский в воспоминаниях «Люди театра» и добавлял: «Так же создавалась книга, самая любимая из всех написанных мною, – «Мои скитания"» (содержащая главу «Война с Турцией»).

Эти сходные клятвы в верности правде в литературном произведении еще раз дают повод задуматься о многообразии и сложности путей, начинающихся после этих клятв на верность реализму. Ибо есть правда буквальных описаний, отказа от вымысла – и есть правда художественного вымысла. Та правда, которая позволяет художнику в единичном показать общее. «Вместо нагромождения ужасов, которые мы видим в произведениях Андреева или на картинах Верещагина, Гаршин изобразил в «Четырех днях» только один труп, одного раненого солдата».[171] Но тем неотразимее подействовал он на воображение и сердца современников.

Можно ли говорить здесь о каком-то вымысле? Да, выдумка, вымысел реалиста – это прежде всего отбор и комбинация, «сцепление» фактов.

3

Рассмотрим это искусство отбора, композиции, сопряжения единичного с общим на примере последнего посвященного войне произведения Гаршина «Из воспоминаний рядового Иванова». Справедливо подчеркивая, что в повести есть коллективный герой, солдаты-крестьяне, Питер Генри в своей книге о Гаршине указывает на важность «сложной и странной» фигуры штабс-

капитана Венцеля.[172] Этот образ, основанный на каких-то жизненных наблюдениях писателя, стал собирательным, вобравшим множество проявлений жестокого и издевательского отношения офицера к солдатам. Солдаты платят Венцелю ответной ненавистью, называя его «зверем», «живодером», «кровопивцем», угрожая расправиться с ним в бою. Будь на месте Гаршина правоверный народник, он, очевидно, ограничился бы одной этой стороной образа Венцеля, сочтя ее достаточно кричащей иллюстрацией факта притеснения крестьян в солдатских шинелях.

Концовка повести, где Венцель – к тому же охарактеризованный как ренегат по отношению к своим собственным былым народническим настроениям – рыдает, не раз была подвергнута критике за «идеализацию палача»[173], за попытку найти «смягчающие вину обстоятельства» для преступника[174], за «нотки примирения, которые вносит Гаршин в образ Венцеля, жестокого истязателя и мучителя солдат».[175]

В том-то и дело, что образ Венцеля – одно из лучших созданий Гаршина-художника – отнюдь не поддается однозначной характеристике. И его роль отнюдь не сводится к тому, чтобы быть антиподом повествователя, Иванова—Гаршина, в отношении к солдату-мужику. Скорее, он связан с другой важной для Гаршина темой: люди и война.

Этот персонаж впервые появляется во второй главе и проходит далее через всю повесть как бы на втором плане. После каждой сцены с участием Венцеля автор вводит какой-либо штрих, осложняющий то представление о нем как о звере и мучителе солдат, которое может возникать у читателя. Каждый раз Венцель оказывается не разгаданным до конца, свою загадку он носит в себе. На нее может намекать то упоминание о его «нервной, измученной походке», то авторские ремарки: «Венцель стоял, глубоко задумавшись»; «Венцель блеснул глазами. Звук вылетел из его горла и прервался: должно быть, он хотел ответить мне, но сдержался и на этот раз», то характеристику, которую дает Венцелю старый служака Иван Платоныч (в гл. VI). Из редких признаний, которые делает Венцель Иванову, мы узнаем, что к теперешнему жестокому отношению к солдатам он шел своим путем. Вначале было желание «изучить народ в лице его представителя – солдата», «быть понятым» – то самое, которое сейчас испытывает Иванов. Было и разочарование в идеях народнической литературы, и затем была придумана собственная «теория», оправдывающая право офицерского кулака.

Что особенно сильно повлияло на превращение Венцеля из идеалиста в истязателя подчиненных? «Война, говорит, такая

жестокость, что если я жесток с солдатами, то это капля в море…» (177). Вот тут впервые приоткрывается завеса над мрачными раздумьями Венцеля. Жестокость войны порождает зверство в человеческих отношениях – это знает Венцель, знает автор, но пока не знает юноша Иванов. Отношение Венцеля к Иванову – заинтересованный и грустный взгляд на новичка, который еще не представляет самого страшного, предстоящего ему впереди открытия. И когда Иванов, при виде первых двух убитых солдат, разражается упреками по адресу Венцеля, тот, не вступая в спор, угрюмо замечает: «– Да, Иванов, вы правы. Они люди… Мертвые люди» (184). Заключительная сцена с рыдающим после боя Венцелем завершает образ этого человека, который носит в себе целый ад, вообразив себя своеобразным мстителем за жестокости войны.

Венцель, таким образом, сознательно принимает на себя часть ответственности за ту жестокость, которая в конечном счете порождена войной. Его жестокость по отношению к солдатам, считает он (впрочем, отказываясь назвать себя жестоким), хотя бы частично готовит к той огромной жестокости, которой невозможно избежать на поле боя.

О том, что Гаршин хотел создать такой неоднозначный образ Венцеля, говорит еще одна сцена, центральная по расположению в тексте. Это сцена царского смотра в Плоешти (гл. V).

За эту сцену Гаршин был вынужден оправдываться, чувствуя ее несоответствие направлению «Отечественных записок». В советской критике он не раз был осужден за идеализацию царя (любовь к Александру II – факт биографии Гаршина). Но критики, писавшие о вторичности восторга, который испытывает гаршинскнй Иванов по отношению к царю, о воздействии на эту сцену «Войны и мира», где описан восторг Николая Ростова при виде царя, – не учли особого места, которое эта сцена занимает в структуре гаршинского рассказа.

Чутьем художника Гаршин чувствовал необходимость именно такой сцены именно в этом месте. «Воспоминания…» открывались раздумьями повествователя о «неведомой тайной силе», которая «долго еще будет водить человечество на кровавую бойню» (149). Эти раздумья находят здесь отклик при описании «страшной силы массы», «потока», проносящегося перед царем, – массы людей, идущих на смерть и «свободных от ответственности». Вся ответственность за то, что совершается, думает Иванов, взята на себя одним человеком. «Я помню бледное, истомленное лицо, истомленное сознанием тяжести взятого решения» (171). Царь не то что не хочет, он не может остановить движение массы, потока; и он не властен над тем «неведомым», что ведет людей на войну и

на смерть. Единственное, что ему остается, – оплакивать тех, кто неминуемо погибнет.

«Я помню, как по его лицу градом катились слезы, <…> помню <…> дрожащие губы, говорящие что-то, должно быть, приветствие тысячам молодых погибающих жизней, о которых он плакал». И эти слезы также найдут отклик, но уже в конце рассказа, в рыданиях Венцеля по убитым в бою солдатам.

Таким образом, сцена с царем, действительно центральная в композиции произведения, вбирает в себя основной смысл, распределенный по всему пространству повести. И очевидно внутреннее соответствие, устанавливающееся между образами царя (который появляется только раз) и штабс-капитана Венцеля (который проходит через все главы).

Это две трагические фигуры; оба они одиноки (царь окружен пышной свитой, но Иванов не видит никого, «кроме одного человека на сером коне, в простом мундире и белой фуражке»; совершенно одинок среди офицеров и солдат Венцель);

оба творят жестокое, оказываются безжалостны к людям, которым предстоит умирать на войне; неизбежность жестокого оба ощущают и глубоко переживают;

и оба оплакивают жертвы жестокости (не своей, а войны: это они также знают оба). Только то, что применительно к царю сгущено в обобщенных раздумьях, в Венцеле раскрывается постепенно, с нагнетанием эпизодов.

Связав таким смелым сближением два эти образа, Гаршин не просто придал внутреннюю стройность своему произведению, но усилил, для внимательного читателя, напряженность раздумий над главной проблемой; дал почувствовать свое смятение перед страшной загадкой, имя которой – «люди и война».

Пожалуй, и об этом скептически отозвался бы Гиляровский как о вымысле, психологическом изыске. Но здесь мы и видим силу настоящей литературы, литературы творческого вымысла, в отличие от литературы зарисовок или безыскусных воспоминаний. Уместно вспомнить слова Пушкина, сказанные по другому поводу, но о том же, о чем говорил Чехов, – о мужестве, смелости в искусстве слова: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию, – такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе"».[176] В этом же ряду стоит творческая смелость Гаршина.

Из многочисленных примеров мужества Чехова выберем здесь один, не самый известный.

В его окружении было немало людей, обладавших незаурядной смелостью – смелостью по, так сказать, всем житейским меркам.

Молодой Куприн входил в клетку ко львам, летал на первых воздушных аппаратах.

Тот же Гиляровский, дядя Гиляй, на войне участвовавший в рейдах пластунов-разведчиков, в мирные годы мог выходить один против бандитской шайки или укрощать табун необъезженных лошадей.

Чехов не был обделен смелостью и такого рода – в Индийском океане он совершал заплывы, пренебрегая акульей опасностью. Не говоря уже о смелом решении пересечь всю бездорожную Россию по пути на Сахалин.

И все же, говоря о смелости Чехова, следует подразумевать смелость совсем иного рода.

Чехов любил Гиляровского-человека («это человечина хороший и не без таланта», – говорил он), но Гиляровскому-писателю, считал он, не хватает мужества, «быть искренним и простым в своих рассказах он не может».

Мужество здесь – не житейская храбрость, но смелость в том главном деле, для которого призван писатель. Смелость наедине с чистым листом бумаги. Смелость искренности, когда главное – «правда безусловная и честная», отказ от иллюзий, пусть и разделяемых всеми. Смелость простоты, смелость художника-творца, вступающего в борьбу с предательским желанием угодить традиционным ожиданиям читателя; борьба с «общими местами», с «жалкими словами» и с «трескучими описаниями»; и в то же время решимость гнуть свою линию, уверенно пользоваться действительно новым художественным языком.

Между прочим, эта творческая смелость предполагает не просто следование раз найденным решениям и позициям, но и способность менять их, если того требует новое видение действительности.

Подвигом Чехова стала его поездка на Сахалин, далекий тогда каторжный остров. (Не буду говорить о причинах, подвигнувших благополучного, уже завоевавшего успех писателя на оказавшуюся смертельно опасной для него поездку.) Но не меньшим подвигом стала книга «Остров Сахалин». И смелость художника здесь видна, как мне кажется, прежде всего в способе повествования, в тональности книги. Их Чехов нащупывал постепенно, в ходе работы, которая растянулась почти на пять лет.

Чехов знал, что адресат его книги о каторжном острове – читатель равнодушный, не желающий знать истинной сложности явления. Научный подход к проблеме, убийственная статистика, учет огромной литературы вопроса, личные наблюдения – всем этим такого читателя не проймешь. И Чехов создает особый образ автора, рассказывающего о том аде на земле, каким ему представилась сахалинская каторга.

Это не проповедник, не обличитель, как следовало бы ожидать. Подвиг, о котором совершивший его рассказывает с *самоиронией*, – такого в литературе о подвижниках до Чехова не было. Самоирония вместо аффектации, обличительства, проповедничества в рассказе о страшном зле – это стало решением высокой художественной смелости.[177] (В книге «Сахалин» Власа Дорошевича, приехавшего сюда впоследствии, как раз много и «общих мест», и «жалких слов» и «трескучих описаний». На иную тональность «не хватило мужества», можно было бы сказать словами Чехова.)

Вообще книга «Остров Сахалин» – самое непрочитанное из чеховских произведений. Изучать ее – значит находить все новые и новые подтверждения этому.

Так, одной из трудно понимаемых загадок Чехова считается противоречие между гимном подвижничеству, прозвучавшим в его статье о «людях подвига» (некрологе Пржевальского), и полным отсутствием героев такого плана в собственно художественных текстах писателя.

Почему,– недоумевали Чуковский, Дерман, Эренбург и многие другие, – воспев энтузиаста-подвижника в публицистической статье, Чехов не создал победительный образ такого сильного героя в рассказе или пьесе? Почему изображению героев он предпочел изучение жизни людей слабых, побеждаемых враждебными им обстоятельствами?

Почему, скажем, образ зоолога и путешественника фон Корена из повести «Дуэль» не стал художественным эквивалентом Пржевальского из некролога? Ведь у них совпадает (и явно не случайно) многое – и преданность раз навсегда избранной идее, и готовность к испытаниям, и служение науке и благу человечества, и т. д. и т. п. Но в повести Чехов сильного человека, по многим признакам подвижника науки, останавливает на пороге убийства и заставляет признать, что «никто не знает настоящей правды». Почему это так? Не отступление ли это Чехова-писателя со взятой Чеховым-публицистом высоты?

Может быть, потому, отвечаю я, что через полтора года после написания статьи Чехов столкнулся с оборотной стороной подвижничества, столкнулся на Сахалине.

Конечно, изучая накануне своей поездки и в ходе нее историю открытия и освоения острова, он не раз убеждался, что «не дальше как 25–30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека…» (П 4, 32). Так он писал, имея в виду адмирала Невельского, Корсакова, Бошняка, других морских офицеров, достойных встать в ряд с Пржевальским, с «людьми подвига».

Но вот еще одна фигура из числа первопроходцев Сахалина– агроном Михаил Семенович Мицуль (1843–1883). О нем десятки раз Чехов упоминает на страницах своей книги, его труд «Очерк острова Сахалина в сельскохозяйственном отношении» (СПб., 1873) был прочитан еще до поездки и многократно цитируется в книге Чехова.

Мицуль был в качестве агронома и почвоведа участником экспедиции под начальством чиновника департамента полиции В. И. Власова в 1870–1872 годах. Это его книга – «длинная ода в честь сахалинского плодородия» (14–15, 200[178]), как замечает Чехов, – стала теоретическим обоснованием для превращения Сахалина в сельскохозяйственную колонию. В то, что на Сахалине существуют небывало благоприятные условия для земледелия, Мицуль верил упорно и непоколебимо, эта идея «поразила и увлекла» его. «Он отдался ей всею душой, – пишет Чехов, – полюбил Сахалин и, подобно тому, как мать не видит в своем любимом детище недостатков, так он на острове, который сделался его второю родиной, не замечал промерзлой почвы и туманов» (200).

Чехов, характеризуя Мицуля, отдает должное его несомненным достоинствам (ведь «справедливость для писателя дороже воздуха»!). Мицуль, по его словам, – «человек редкого нравственного закала, труженик, оптимист и идеалист, увлекавшийся и притом обладавший способностью сообщать свое увлечение другим» (200). Казалось бы, это характеристика еще одного из «людей подвига», наравне с Пржевальским, Миклухо-Маклаем, Ливингстоном и Стэнли… Ради дела Мицуль не жалел ни себя, ни других, «с замечательною добросовестностью» он исходил пешком пол-Сахалина, исследуя почвы, флору и фауну острова. При этом он терпел сильную нужду и даже вынужден был съесть свою собаку (75). К чему же привели эти подвиги?

«По многим причинам нельзя относиться к сахалинскому земледелию иначе как скептически» (109—ПО),– замечает в одном месте своей книги Чехов. Но Мицуль видел в Сахалине «обетованную землю» (77), видел с упорством, не допускавшим сомнений. И здесь писатель употребляет не слово *«подвижник»*, а

другое – *«фанатик»*. «Мечтатель, честный и искренний фанатик» (410), – так сказано о Мицуле в черновом автографе книги.

Фанатизм Мицуля пришелся как нельзя по вкусу начальнику Главного тюремного управления М. Н. Галкину-Враскому. Он, со своей стороны, был энтузиастом идеи колонизации Сахалина каторжными и ссыльными. Встретились два фанатизма – и началось то, что в другом месте своей книги Чехов назвал «экспериментом над людьми».

> Приказано было считать Сахалин землею плодородною и годною для сельскохозяйственной колонии, и где жизнь не могла привиться естественным порядком, там она мало-помалу возникла искусственным образом, принудительно, ценой крупных денежных затрат и человеческих сил (78).

Сам Мицуль умер в 41 год «от тяжелого нервного расстройства» (200), но сколько загубленных сил, жизней других людей повлекли за собой его подвиги! На Мицуля и Галкина-Враского Чехов возлагает ответственность за то, что он увидел своими глазами двадцать лет спустя (см. 108). Их идея создания сельскохозяйственной колонии силами подневольных поселенцев привела к ужасающим результатам – не это ли было причиной и нервного расстройства, которое свело Мицуля в могилу?

Эту судьбу, и эти результаты, и эту могилу, скорее всего, имел в виду Чехов, когда он писал, через год после Сахалина, «Дуэль».

В этой повести зоолог фон Корен, несомненно, прямее, правдивее, полезнее для общества, чем его антипод Иван Лаевский, то и дело грешащий против нравственного закона и безнадежно запутавшийся в своей лжи и ошибках. Лаевский признает превосходство над собой фон Корена: «Это натура твердая, сильная, деспотическая», – и продолжает:

> Он постоянно говорит об экспедиции, и это не пустые слова. Ему нужна пустыня, лунная ночь: кругом в палатках и под открытым небом спят его голодные и больные, замученные тяжелыми переходами казаки, проводники, носильщики, доктор, священник, и не спит только один он и, как Стэнли, сидит на складном стуле и чувствует себя царем пустыни и хозяином этих людей. Он идет, идет, идет куда-то, люди его стонут и мрут один за другим, а он идет и идет, в конце концов погибает сам и все-таки остается деспотом и царем пустыни, так как крест у его могилы виден караванам за

тридцать-сорок миль и царит над пустыней (7, 397).

Могилу Мицуля с высоким крестом над ней Чехов видел на Сахалине.

Напомню, что Стэнли – один из героев чеховской статьи о «людях подвига». В «Дуэли» о нем вспоминается в ином контексте, не как о подвижнике, а как о деспоте и манипуляторе, экспериментаторе над людскими судьбами.

Лаевский продолжает рассуждать о фон Корене: «Он работает, пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. <…> мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану…» (398). И снова, справедливости ради, признает: «Я ценю его и не отрицаю его значения, на таких, как он, этот мир держится…» – это вновь мотив из некролога.

Вот как углубилась и осложнилась позиция Чехова.

Подвижничество – да. Слава подвижникам! Но, увидев на Сахалине конкретные, страшные для десятков тысяч людей последствия подвижнических деяний одного из конкретных подвижников, Чехов сказал и о фанатизме и деспотизме как оборотной стороне подвижничества. Сам же, в своем творчестве, он предпочел остаться с теми, над кем совершался этот и многие другие эксперименты, «эксперименты над людьми».

Между прочим, и поэтому столь актуальным оказалось его творчество для закончившегося столетия, так обильного на подобные эксперименты. В такой смене позиции в отношении подвижничества также заключалось мужество Чехова – мужество человеческое и художническое.

«Удивительна была его жизнь…»: Эртель

Из своей 53-летней жизни (1855–1908) Александр Иванович Эртель проработал в литературе всего 17 лет. Конец его писательского пути наступил более чем за 10 лет до смерти, когда он, в расцвете таланта и славы, неожиданно для коллег-литераторов и читателей ушел из литературы в практическую хозяйственную деятельность. Создатель романа, восхитившего Льва Толстого, отказался быть писателем. Причина для этого должна была быть нешуточной.

Бунин писал, вспоминая об Эртеле, в конце двадцатых годов: «Он теперь почти забыт, а для большинства и совсем неизвестен.

Удивительна была его жизнь, удивительно и это забвение. Кто забыл его друзей и современников – Гаршина, Успенского, Короленко, Чехова? А ведь, в общем, он был не меньше их, за исключением, конечно, Чехова, а в некоторых отношениях даже больше».[179]

Удивительна была его жизнь… Свою немецкую фамилию Эртель унаследовал от деда, наполеоновского солдата, взятого в плен под Смоленском. 16-летний пленник Людвиг Эртель был вывезен в воронежскую деревню и едва не оказался записан в крепостные. В конце концов он перешел в православную веру, быстро обрусел, из берлинского бюргера превратился в воронежского мещанина, женился на крепостной девушке и всю оставшуюся жизнь прослужил управляющим на водяных мельницах и в помещичьих имениях под Воронежем и Тамбовом. Управляющим имений большую часть своей жизни был и один из четверых его детей, отец будущего писателя.

Воронежские степи и постоянное, с детства, общение с «простыми людьми» – вот первые и главные жизненные впечатления Эртеля, источники будущих образов в его произведениях, придавшие им самобытную прелесть и свежесть.

Жили в глухой степи, в 50 верстах от ближайшего города. Читать и писать он научился от матери и потом за всю жизнь не был ни в одном учебном заведении. Школой жизни для него стали «книги, люди, природа, страсти».[180] Отцовские уроки практического хозяйствования не мешали ничем не стесняемому развитию личности (потом такой же путь повторит герой «Гардениных» Николай Рахманный). С одной стороны, «управителев сын» держался запанибрата с простым народом: «У меня были особенные друзья между деревенскими парнями и рано начались романы с деревенскими девушками». С другой – им уже владела «страсть к чтению пожирающая».[181]

Вначале круг чтения был совершенно беспорядочным: Лажечников, Загоскин, Дюма, но и Л. Толстой, Тургенев. Уже не отпускавшая жажда знания, стремление к образованию подталкивали к новым знакомствам. В той глуши нашелся просвещенный купец, отчаянный либерал и в то же время пьяница и самодур, открывший юноше имена Писарева, Дарвина, давший читать радикальные столичные журналы. В 18 лет Эртель получил от отца разрешение зажить самостоятельно, устроился конторщиком в имение под Усманью и стал постоянным абонентом городской библиотеки.

Знакомство с библиотекаршей, дочерью усманского купца Федотова, произвело потрясение. Она была первой в жизни Эртеля «женщиной образованного круга», так же, как и он,

страстной поклонницей Писарева. Полтора года длился между ними роман в письмах (жалобы на неудовлетворенность жизнью, стремление «к свету, к прогрессу»), и уже в 19 лет Эртель женился. Родилась дочь. Став главой семейства, Эртель на деньги отца и жены берет землю в аренду, терпит большие убытки, а через два года совсем разоряется: «приходилось жить бедно и в долг, продавать и закладывать вещи». Но духовный рост не прекращался.

В 1876 году в Усмани появляется фигура, затмевающая все другие,– известный писатель-народник Павел Засодимский, первый настоящий увиденный Эртелем литератор. Но и тут, несмотря на понятные «трепет и восторг» по отношению к петербургскому гостю, с которым они вскоре подружились, молодого Эртеля не покидал, очевидно, отцовский здравый смысл. «Я чувствовал, – писал он позднее в автобиографии, – что знаю жизнь лучше и глубже его, особенно жизнь народную», «умел я и людей узнавать лучше его»: ведь ранняя практическая школа – занятия хозяйством, постоянное общение с крестьянами, купцами, кулаками, кабатчиками – уже научила «ощупывать в человеке дурные и хорошие стороны, не полагаясь на слово».[182]

Здесь уже закладывалась основа будущей литературной позиции Эртеля – отнюдь не народнической, как станут по недоразумению определять ее многие критики и биографы, а полемичной по отношению к народническим и вообще любым «направленческим» представлениям о реальностях русской жизни.

Первые, поощренные Засодимским, публикации Эртеля – рассказ «Переселенцы» (журнал «Русское обозрение». 1878. № 3–4), «Письмо из Усманского уезда» (журнал «Слово». 1879. № 2) – означали конец прежней и начало новой полосы в его жизни. Забрав жену и дочь, «с грошом в кармане и перспективой голодной смерти», Эртель в 1879 году переезжает в Петербург, где Засодимский устраивает его на место заведующего библиотекой, служившей местом встреч для литераторов, а заодно – передаточным пунктом для революционеров, о чем сам Эртель поначалу, должно быть, не догадывался.

Завязались литературные знакомства, в том числе с Глебом Успенским. Революционеры подбрасывали пропагандистские книжки. «Не то», заключил, прочитав их, для себя Эртель. К этому времени у него созревал творческий замысел: переписав три-четыре своих рассказа, он дал им общее название «Записки Степняка». Несколько журналов ответили отказом, но солидный «Вестник Европы», а затем «Дело» и «Русское богатство» напечатали рассказы начатого цикла. После этого он

окончательно почувствовал себя заправским литератором.

Побудительной причиной писания, откровенно признавался Эртель, была необходимость зарабатывать на жизнь. Но, добавлял он, «когда я садился писать – передо мною действительно вставала моя родина, сердце мое действительно горело любовью к ней и ненавистью к ее утеснителям и поработителям»: писателю «случалось и плакать с пером в руках».[183] Искренность, свежесть первых рассказов из «Записок Степняка» – все это было замечено читателями. Эртель познакомился с Гаршиным, Михайловским, самим Тургеневым. Все прожитое до тех пор ощущалось им как движение вверх, ведь он сумел «стряхнуть с себя шкуры самоучки, дикаря, конторщика, арендатора».[184] Но внезапно обрушилась болезнь, появились кровотечения из легких.

Спасаясь от чахотки, Эртель уезжает в воронежскую степь, на хутор к матери. Родной воздух подействовал благотворно, началось выздоровление, обострился интерес к жизни, к людям. Там он познакомился с 17-летней воронежской гимназисткой Марусей Огарковой и испытал чувство, совсем не похожее на «переписочный» роман с Марией Федотовой за четыре года до того. Живя на хуторе, Эртель продолжил работу над циклом «Записки Степняка»: в 1883 году в Петербурге вышло его отдельное издание. Там же, на хуторе, летом 1882 года, когда убедился, что Маруся Огаркова любит его, за три недели написал повесть «Волхонская барышня».

Первые большие свои произведения Эртель писал, как позднее заметил Л. Толстой, «рабски подражая Тургеневу, все-таки очень хорошо. Потом явилась самостоятельная манера».[185] То, что Эртель говорит о Батурине, рассказчике и центральном персонаже «Записок Степняка», он мог бы сказать о себе: Батурин «любил деревню и до конца дней своих бредил степью».[186] Степные пейзажи (эртелевскими описаниями природы восхищались Чехов и Короленко), колоритные характеры и типы степняков, неподдельный народный язык диалогов – то, что и сейчас привлекает в цикле рассказов и очерков Эртеля.

Конечно, в «Записки степняка» немало пришло от Тургенева, кумира литературной юности Эртеля. Тургеневские «Записки охотника» служили первым и главным образцом, как тип произведения, заданный мастером своему последователю, как тип художественного построения. И следующее произведение Эртеля, повесть «Волхонская барышня», хотя и писалось по самому свежему, личному любовному опыту, своим построением и сюжетной коллизией восходит к известной тургеневской схеме. Перед русской девушкой – круг возможных претендентов на ее сердце (народник, марксист, эстет-аристократ и образованный

купец), и выбор, который сделает героиня, должен знаменовать выбор Россией своего пути. Как известно, после тургеневских романов русская молодежь долгое время училась и стремилась жить и любить «по Тургеневу».

Но и в этих первых шагах Эртеля можно видеть не просто копирование и подражание. Уже в «Записках степняка» было немало самобытного. Чего стоит сцена из первого очерка цикла, «Мое знакомство с Батуриным», – сцена «тургеневского» любовного объяснения в июльскую ночь, перебиваемого разговором двух мужиков-конокрадов! Так смонтировать эти два параллельных диалога – трепетно-романтический и цинично-деловой – это чисто эртелевский прием, эртелевская ирония подлинной грубой жизни над книжными, пусть и прекрасными схемами. Ирония, конечно, не по отношению к Тургеневу, а, скорее, автоирония.

Годы с 1882 по 1885 Эртель характеризует скупо: «ломка семейных отношений, терзался, терзал других, изнывал во всяких личных вопросах».[187] В Петербург он вернулся уже литератором с именем – и тут его подстерегал новый неожиданный поворот событий: арест, допросы, Петропавловская крепость. Его адрес (библиотека) был среди бумаг, найденных полицией при разгроме тайной типографии. Среди революционеров – террористов и пропагандистов – у Эртеля было немало знакомых. Отдавая должное достойным и самоотверженным характерам, он видел в их движении много «наивного и мальчишеского», идущего от незнания «подлинной деревенской жизни». Непричастность Эртеля к какой-либо организации в конце концов выяснилась, но месяцы предварительного заключения принесли обострение легочного процесса и еще один удар – смерть от скарлатины семилетней дочери. Больше ничто не связывало его с прежней семьей: с зимы 1885 года его женой стала Маруся Огаркова. Вместе с ней они отправились в Тверь, где в административной ссылке Эртель пробыл до февраля 1888 года.

Эти годы не прошли даром для дальнейшего духовного роста человека и писателя. Он вступает в переписку с Львом Толстым, знакомится с тверскими толстовцами Павлом Бакуниным (братом знаменитого анархиста), Николаем Ге (сыном известного художника). Учение Толстого находит отклик в Эртеле, побуждает к новым «размышлениям о жизни», вызывает «подъем чувства любви к людям». Для толстовского издательства «Посредник» он пишет повесть «Жадный мужик». Но о подчинении Эртеля толстовству, как до этого народничеству, говорить не приходится.

К этому времени сложилась оригинальная система взглядов

писателя. Полнее всего она отражена в его полемической переписке с правоверными толстовцами, особенно с Владимиром Чертковым. В письмах Эртеля, изданных после его смерти и составивших интереснейший том, можно найти суждения «о многом несостоятельном и произвольном у Л. Н. Толстого».[188] Считая, что у Толстого «до чрезвычайности много того, что очень нужно народу», ибо «содержание передовой мужицкой мысли по преимуществу религиозное»[189], Эртель отказывался от толстовского похода против науки, культуры, прогресса. Проповедь аскетизма также была ему чужда, наталкивалась в нем на нежелание умерщвлять в себе ни одну из дарованных человеку способностей, отказаться от радостей жизни и благ современной цивилизации.

Такую же духовную независимость Эртель окончательно осознал и по отношению к народничеству. «Долг народу»? «Обязанности интеллигенции»? «Неизбежная расплата»? Эти краеугольные положения народнической доктрины кажутся ему метафизикой, нимало не убедительной. «Как доктрина, как партия, как учение – «народничество» решительно не выдерживает критики, но в смысле настроения оно и хорошая и влиятельная сила».[190] Михаил Гершензон, анализируя впоследствии мировоззрение Эртеля, отметит как главные его признаки внутреннюю свободу, «неподчиненность сознания какой бы то ни было предвзятой схеме: не впрягаться ни в какие сектантские оглобли».[191]

Поднявшись на эту духовную высоту, обретя внутреннюю свободу, Эртель приступил к созданию главного своего детища – романа «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги». Писать его он уехал на родной хутор на степной речке Грязнуше.

Что значила эта обстановка для его творчества, он писал еще раньше: «Есть в версте от нашего хутора Курган. Я люблю его. Лучшие из писаний моих выполнены там, и лучшие часы моей жизни проведены там же, с него далеко видно. Необъятная даль привольно разбегается во все стороны. Синеют кусты, темнеет лес, пестреют поселки, и бесконечно убегают поля… И когда я лежу на Кургане, грудь моя расширяется, и кажется мне, что инстинкты орла умещаются в ней. Сердце сладостно ноет, мысли как птицы реют… И хорошо и больно».[192]

В замысел Эртеля входило написать именно роман, и непременно политический, «о судьбах нашей интеллигенции».[193] Но живительный ли воздух родной степи, сознание ли созревшего мастера, что «в художественном таланте нужно, чтобы

струны-то, струны-то дрожали на весь мир, и пусть их музыка волнует не один народ, не одного разночинца, или буржуа, или дворянина, а всякого человека в истинном значении этого великого слова»[194], привели к тому, что итогом стал не роман, в узкожанровом смысле, а *книга*. Книга о жизни, о степи, о времени. Это сразу почувствовал такой внимательный читатель, как Лев Толстой. Прочитав в «Русской мысли» первые главы – экспозицию, описание петербургского дома Гарденинных и их степного имения, Толстой записал в дневнике: «Читал Эртеля. Очень недурно. Но старо и ненужно». Но уже через месяц: «Читал роман Эртеля, очень хорошо… Лег поздно, зачитался «Гарденинными». Прекрасно, широко, верно, благородно».[195]

В «Гарденинных» соединены черты романа и эпоса: в историческом просвечивает вне– или всевременное, в локальном – общечеловеческое или общенародное. Самые простые сюжетные рамки – приезд и отъезд генеральши Гарденинной с детьми в свое воронежское имение и связанные с этим ожидания, встречи, столкновения, повороты в судьбах – писатель выбрал для рассказа о переходном времени, в которое живут его герои, он сам и вместе с тем вся страна два десятилетия спустя после отмены крепостного права. Время в этом захолустье как будто продолжает идти по циклу деревенских трудов (навоз разбрасывают, сено косят, барского рысака готовят к испытаниям), по церковным праздникам. Но и господа, и крестьяне, еще вчера крепостные («простой народ», «люд православный», «наш брат», «хамово отродье», а теперь «граждане»), особенно многолюдная дворня, от управляющего до конюха и кузнеца, – все чувствуют, что «сдвигается держава», «гарденинская жизнь выбита из колеи, и что-то трещит, что-то распадается в ее вековечных устоях».[196]

Обыкновенные и вечные человеческие коллизии: непокорность сыновей по отношению к отцам, своеволие дочерей, мимолетные любовные связи – выражаются по-особенному, в духе времени. В мужицкой семье сын восстает на отца, требуя раздела имущества, и уходит с насиженного на новые места («всю Расею насквозь пройдем»). Генеральская дочь бежит с пропагандистом-студентом, сыном своего конюшего, а сын управляющего решает жениться на простой крестьянке. Старшие или умирают, не перенеся своеволия детей, или примиряются с ним – время поглощает отдельные драмы, как уже поглотило страшные, трогательные, уродливые любовные и семейные истории крепостнического прошлого.

Время, степь – наряду с двумя этими стихиями в «Гарденинных» властвует и третья, языковая. Толстой в

предисловии, написанном к эртелевскому роману, отмечал это как главное достоинство: «Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей. Мало того, что народный язык его верен, силен, красив, он бесконечно разнообразен. Старик дворовый говорит одним языком, мастеровой другим, молодой парень третьим, бабы четвертым, девки опять иным <…> надо не читать только, а изучать народный язык Эртеля».[197]

Уже в «Записках Степняка» сумма очерков и рассказов тяготела к роману с единым местом действия, единым героем-рассказчиком, единой лирической интонацией. Не было пока единого сюжета, а главное – герой, Степняк, не развивался, а лишь наблюдал, расспрашивал, иногда комментировал. Но Эртель прошел школу не только толстовских идей, а и толстовского романа. В «Гарденинespecially» герой тургеневского типа (статичный и постепенно раскрывающийся) сменился героем растущим и развивающимся.[198] Роман – не просто хроника гарденинской жизни, а история становления молодого человека Николая Рахманного, сына управляющего в гарденинском имении.

Всего через несколько десятилетий воронежская степь будет напоминать тосканские холмы сосланному сюда Осипу Мандельштаму. Пока же в этих краях «мещанин полуграмотный» (как идентифицирует себя Николай) читает иных поэтов. «На заре туманной юности»– этой кольцовской строчкой определима полоса времени, переживаемая героем. Времени «молодого, свежего, пьяного счастья», времени освоения мира, расширения кругозора, обретения независимости, времени любви и «вечных вопросов».

Деревенские мужики, однодворцы, «почетные люди дворни», деревенские девки, степные философы, искатели особой веры, книгочеи, купцы старозаветные и либеральные, студент-разночинец, барыня-генеральша, англизированный эконом, эмансипированные провинциальные девицы – все это разнообразие лиц дается в восприятии Николая, с ними он вступает в диалог, постепенно вырабатываясь как личность. Живущий вместе со всей усадьбой в круговороте сельских забот, по-свойски общающийся с деревенскими сверстниками, перенимающий от отца приемы хозяйствования, Николай «затрепетал от удовольствия» при виде книжных полок. Книги, общение с образованными земляками дают ему направление роста, формируя из простодушного сына природы мыслящего интеллигента.

Критика (прижизненная и последующая) уделяла наибольшее внимание концу романа, спорам о направлении развития русской

деревни и разных путях, избираемых российской интеллигенцией. Николай Рахманный, не ставший в конце концов ни революционером, ни вообще незаурядным деятелем, был заклеймен как «не герой», «герой безгеройной эпохи», «культурник», «сторонник мирных преобразований»; досталось и автору за «либеральные иллюзии», «мелкобуржуазную ограниченность».[199] При таком сведении смысла романа к частности, к злободневным идейным спорам теряется главное достоинство произведения Эртеля. Задумав писать политический роман о положении крестьянства и судьбах интеллигенции, вполне адекватно решив эту задачу, Эртель добился большего, захватив «огромную область жизни» – жизни вообще, во все времена, и жизни русской в конкретную эпоху, создав книгу об отцах и детях, о формировании личности русского юноши, о ходе времени.

«Настоящая художественная перспектива должна уходить в бесконечность»[200], а не замыкаться на выражении сегодняшних «идеалов», – заметил Эртель вскоре после завершения «Гарденинных». «Небо», «беспредельную лазурь», «нестерпимый блеск» видит Николай в финале, ощущая в пестрой суматохе жизни присутствие бесконечного, волнующей загадки бытия.

Но уже в следующем за «Гарденинными» романе «Смена» Эртель, как бы освободившись от воздействия Толстого, вновь возвращается прежде всего к тургеневским образцам. Сестра главного героя «Смены» столбовая дворянка Лиза Мансурова добровольно становится работницей-рабой деревенского религиозного философа-сектанта Алеши, уходит с ним странствовать. Литературный исток этой ситуации – повесть Тургенева «Странная история», героиня которой Софи становилась рабой-работницей-спутницей юродивого Василия. Разумеется, и здесь было больше отличий, чем сходства. Персонажи Эртеля, кажется, вступали и в сексуальную связь, а главное – шли к иной развязке. Алеша прогонял рабски преданную ему Лизу, и это подтверждало конечную несовместимость барской причуды с исконными и коренными мужицкими интересами и запросами. Таким образом, в «Смене» Эртель как бы проверял приложимость некоторой идеальной конструкции – в данном случае «тургеневской девицы» – к русской реальности. И вновь это полемика не с Тургеневым, как может показаться, а с той частью русской молодежи, которая, начитавшись Тургенева и воодушевившись примерами его героев, эйфорически-бездумно принялась претворять ситуации и

положения тургеневских произведений в жизнь, которой она совсем не знала.

Пришедший успех на какое-то время принес писателю материальный достаток. Эртель арендует по соседству со своим хутором небольшое имение и следующие шесть лет живет там с женой и детьми, выезжает на лечение в Крым, совершает несколько поездок в Европу. Но деятельная натура не позволяет ему замыкаться на личном существовании. На свои деньги он строит большую школу для 120 крестьянских детей. Во время голода 1891–1892 годов он, как и Л.Толстой, Короленко, Чехов, активно помогает голодающим, вкладывая прежде всего собственные средства.

Диалог с Тургеневым продолжался, а литературная деятельность Эртеля шла к непредвиденному концу. Следующая большая повесть «Карьера Струкова» (1895–1896) оказалась последним завершенным его произведением.

Последняя повесть Эртеля пронизана скорбью, он вернулся к тональности, близкой к отчаянию,– к тональности «Записок степняка». Все действие повести «Карьера Струкова» размещается между двумя сценами на речных пароходах. Вначале – плывя по Темзе, главный герой Алексей Струков, «русский дворянин с университетским дипломом, но еще без определенных занятий», и его невеста Наташа мечтают, вернувшись из Европы домой, работать в деревне, чтобы «гоголевская и щедринская Россия сделалась анахронизмом», – но достичь этого не через революцию, а «постепенным развитием сознания, законности, довольства, бескровными жертвами, культурными силами, осуществлением скромных задач».[201] Задачи скромные, но славные – и… до настоящего времени, увы, не достигнутые. В конце повести, полтора десятилетия спустя, уже на волжском пароходе, выслушав от жены безжалостные, но справедливые упреки за «годы постылого прозябания, нытья, компромиссов», Струков приходит к выводу, что для него «все кончено», и бросается в Волгу.

Какого рода жизненную неудачу потерпел герой? Это помогают понять два имени, два авторитета, которые витают над страницами повести – как они витали над российской жизнью в описываемый период, – Карла Маркса и Тургенева.

В начале повести сказано, что Струков – марксист, он хочет, следуя модной теории Маркса, написать работу о «зависимости политических идей в Англии от колебания земельной ренты». Неудачу его работы в России можно объяснить тем, что ему «не удается перекинуть мостик от Маркса к русской деревенской действительности». Если в повести о Струкове говорят, что он

«ничего не понимает в России», то современные литературоведы твердят, что Эртель ничего не понял в Марксе и «обнаружил недостаточное знание и понимание предмета своего изображения».[202] Но нет ничего ошибочнее такого подхода к Эртелю.

Дело не в конкретной природе теории, которой, во вкусе своего времени, вдохновляется его герой. По Эртелю, любая теория, сталкиваясь с русской, особенно деревенской, жизнью, гибнет, глохнет, извращается, не может быть осуществлена. «Русская жизнь, как она есть, раскрывалась перед ним совсем в ином порядке, нежели прежде, в Лондоне, сквозь призму книг, теорий. <…> Чем он пристальнее всматривался теперь в эту жизнь, – в камере, в Межуеве, в уезде, во всей России, – тем страшнее ему становилось… Он начинал прозревать».[203] Это так знакомые по Лескову, потом по Чехову отчаяние и безнадежность.

Вот герой встречается с деревенскими мальчиками. Ночное, луг, костер, бесхитростные рассказы. Струков воспринимает поначалу эту встречу «сквозь призму книг» – все как у Тургенева… Но послушав, о чем разговаривают крестьянские дети в конце века, он говорит своему спутнику:

> – Помните, доктор, «Бежин луг»? Только там не было таких интересных, но в сущности ужасных разговоров.
>
> – Чем ужасных?
>
> – О розгах, о своеобразной политической экономии, о краже как о нормальном явлении. И все это из уст детей. Потом, согласитесь, страшно слышать, что почти все сифилитики.
>
> – Такова жизнь. <…>
>
> – Но что же станется с Россиею?
>
> – Сопьется, я думаю.[204]

Лирика Тургенева, идола литературной молодости Эртеля, плохо вяжется с суровой реальностью, как она виделась писателю на рубеже веков. На такой грустной ноте, собственно, и закончилось литературное творчество Эртеля.

Итак, в «Карьере Струкова» предмет полемики не учение Маркса о земельной ренте и не «Бежин луг» Тургенева, а русский человек, смотрящий на жизнь «сквозь призму книг, теорий», оттого-то «Русь поглотила его в свои загадочные недра».

Надо обязательно учитывать, что Эртель по отношению к Тургеневу – писатель совсем иного, противоположного ему типа писательского менталитета. Если Тургенев, хотя и знавший «трансцендентальные пустоты»[205], – все-таки писатель *онтологического*, основного для русской литературы типа, вместе

с другими великими современниками вырабатывавший и создававший определенные общие идеи, то Эртель – художник *гносеологических* подходов, переосмысления этих великих общих идей прошлого, проверки их прочности, истинности, приложимости к реальной действительности. К такому типу принадлежал еще Чехов – с его недоверием к «идеям», не выдерживающим проверку жизнью, свободой от подчинения «партиям», холодной трезвостью в отношении увлечений русской интеллигенции.

У Чехова с Эртелем, при всем несходстве в их судьбах, были точки схождения – и биографические (воронежские корни у обоих), и творческие.[206] «Ты стал как-то странно близок моей душе, еще больше с тех пор, как я не отрываясь прочитал твои семь томиков…», – писал Эртель Чехову (цит. по: П 6, 631). Конечно, след, оставленный каждым в русской литературе, слишком различен. И дело не только в размерах созданного ими.

Духовной родиной, эстетическим эталоном для каждого из них стало творчество Тургенева и Толстого. Оба они прошли тургеневскую и толстовскую школы прозы, прошли через несколько разновидностей отношения к наследию великих предшественников. Пребывание под мощным обаянием – сопротивление в попытках найти свой путь – переход от подражания к полемике. Но Эртель в конечном счете остался в пределах ориентиров, заданных двумя учителями и предшественниками, он не мог обойтись без все новых обращений к их жанрам, типам представления героев, способам повествования. Собственную авторитетную художественную систему довелось создать лишь Чехову.

Степь, воспетая Чеховым, лежит южнее той, певцом которой стал Эртель, но дело не в одних географических различиях.

Очевидно, что замысел продолжения «Степи», которым Чехов делился в письме к Григоровичу (П 2, 190), предполагал знакомый по прошлой литературе ход: проследить этапы взросления и вхождения в жизнь русского юноши. Этот чеховский замысел типологически близок к тому, что руководило Эртелем при прослеживании судьбы героя его книги Николая Рахманного. Чехов, однако, не написал свой Bildungsroman, как вообще отказался от работы в жанре романа. Казалось бы – удавшееся одному писателю подчеркивает неудачу в осуществлении замысла другого. Но гений Чехова подсказал ему свой, неведомый до него путь.

По существу, все созданные после «Степи» рассказы, повести,

пьесы Чехова станут реализацией того замысла: проследить последующую судьбу Егорушки Князева и всех, кто мог встретиться на его пути. Читая Чехова, раз за разом убеждаешься: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня» (П 2, 190). У человека в чеховском мире «нет сил ориентироваться», но при этом в него заложено стремление к «настоящей правде». Этот проходящий через все разнообразные истории и судьбы единый авторский угол зрения на причины и истоки человеческих поражений и объясняет его общечеловеческий, универсальный смысл. «Чтобы струны-то, струны-то дрожали на весь мир» – эту писательскую установку Эртеля осуществил в полной мере Чехов.

Самому Эртелю это удалось лишь однажды. Если «Гарденины», как разлив, выходили из берегов заданной концепции, то в «Смене», наоборот, все подчинено раскрытию определенного авторского замысла. О главном герое этого романа говорят: «и дела его все нечаянные, и смерть нечаянная, ну, точно схематическое изображение дворянской участи…».[207] Пожалуй, здесь не только разъяснен смысл романа, но и сделана авторская самооценка основного приема. Привлекшая современников как талантливый отклик на злободневную проблему, сейчас «Смена» представляет сугубо исторический интерес. И сколь далеки от какого-либо однозначного истолкования судьбы героев последней чеховской пьесы, тоже включившей «изображение дворянской участи»! Здесь поистине струна, дрожащая «на весь мир».

В «Вишневом саде», ушедшем корнями в толщу предшествующей литературы, также отчетливо звучит тургеневская реминисценция.

Таинственный звук, дважды упоминаемый в «Вишневом саде», был услышан Чеховым в реальности. Но в художественной структуре пьесы он неизбежно соотносится со своими литературными предшественниками. Придя в «Вишневый сад» из чеховского раннего рассказа «Счастье», звук лопнувшей струны был введен туда под воздействием того же тургеневского «Бежина луга». Этот услышанный мальчиками «протяжный, звенящий, почти стенящий звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся наконец, как бы замирая…».[208] Тургеневский звук от «Счастья» к «Вишневому саду» приобрел новые оттенки, стал подобен звуку лопнувшей струны, в нем соединилась богатая символика жизни и родины, России.

И это уже не подражание и не полемика. Это естественное

вдыхание того воздуха, в котором всегда будут жить все новые поколения русских писателей. И это еще одна – высшая, найденная уже не Эртелем, а Чеховым – разновидность жизни открытий литературы прошлого в последующей литературе.

На грустной ноте закончилось литературное творчество Эртеля. После «Карьеры Струкова» не появилось ни одного его произведения. Он еще раз круто повернул свою жизнь, уйдя из литературы и вновь пойдя на службу управляющим имениями, разбросанными на огромных пространствах в девяти среднерусских губерниях.

Что стало причиной этого ухода, добровольной литературной смерти? В письмах Эртель выдвигает не одно объяснение. Возможность выйти из унизительного положения бедняка, на которое обрекало профессиональное писательство, беспокойство за будущее детей; долг, образовавшийся еще во время работы в голодный год. Еще важнее – сознание, что свободно писать в России невозможно: «Карьера Струкова» появилась в совершенно изуродованном цензурой виде. В практической сельскохозяйственной работе, знакомой с молодых лет, он чувствовал тот элемент борьбы и творчества, которого не видел на других поприщах.

Мелькает и сознание собственных малых сил: к чему еще писать, «раз есть Достоевские, Толстые, Тургеневы, Чеховы?»[209] Создатель произведения, которым вправе могла бы гордиться любая иная литература, признавал скромность своих сил и своего места в литературе русской. И горький общий вывод: «В том-то и штука, что для нашей еще малоумытой отчизны литература до сих пор не главнейшая потребность души и сердца, а роскошь и забава».[210]

Умер Эртель от сердечного приступа в Москве; его могила на Новодевичьем кладбище расположена недалеко от могилы Чехова.

Боборыкин и Чехов (к истории понятия «интеллигенция» в русской литературе)

Имена П. Д. Боборыкина и А. П. Чехова неизбежно возникают при всяком обращении к истории понятия «интеллигенция» в русской литературе XIX века. Первый из них – каким бы архаичным ни выглядело сейчас все его литературное наследие – настаивал на том, что это он ввел в употребление понятие

«интеллигенция» в том значении, которое закрепилось за ним в дальнейшем. Второй – дал, по общему признанию, как бы эталонное наполнение этому понятию. Поэтому обращение к этим двум именам равносильно обращению к истокам. Истокам того, что впоследствии так и не получило однозначного истолкования и отношения.

1

В 1931 году Борис Пастернак назвал себя, полушутя, «одним из боборыкинствующих».[211] Что означала эта самоаттестация? Тогда же Леонид Леонов в романе «Скутаревский» упомянет «интеллигенты, боборыкинское словцо».[212] Думается, для Пастернака, как и для его современников, «один из боборыкинствующих» означало «интеллигент». Тогда не вызывало сомнений, что именно П. Д. Боборыкин (1836–1921) ввел в русский язык понятие «интеллигенция»[213], закрепил этот термин за специфическим феноменом русской социальной истории, точного соответствия которому не знали другие страны и языки.[214] Исподволь готовя свой роман о судьбах русской интеллигенции в XX веке, Пастернак вспоминал произведения о духовных исканиях интеллигенции в веке прошедшем, в том числе романы Боборыкина.

Отметим: Пастернак заявлял о своей позиции в эпоху, когда следовало едва ли не оправдываться в своей принадлежности к интеллигенции.

> ИНТЕЛЛИГЕНТ … *(презрит.)* человек, социальное поведение которого характеризуется безволием, колебаниями, сомнениями.
>
> ИНТЕЛЛИГЕНТСТВО *(презрит.)* Образ мыслей, привычки, свойственные интеллигенту.
>
> ИНТЕЛЛИГЕНТЩИНА– То же, что интеллигентство (но с большим презрением),[215]

– это определения из толкового словаря издания 1935 года, с характерными для той эпохи пометами. *Интелягушка, антилигент, затыканный интеллигент, интеллигузию бей!* – столь же характерные примеры из произведений Артема Веселого, Ильи Сельвинского, рассказов Михаила Зощенко.

То была не первая и не последняя полоса в истории русской интеллигенции, когда она становилась предметом обвинений, унижений, и всегда это находило и собственно лексическое

выражение.

В спорах о роли интеллигенции в обществе, которые не умолкают в наши дни, в самом словоупотреблении и толковании понятий отражаются, пожалуй, два господствующих направления. С одной стороны, высота идеального представления, заключенного в этом концепте, и с другой – осуждение, граничащее с презрением и даже отрицанием, относительно реального бытия интеллигенции.

Образованщина – блестящее и злое определение А. Солженицына для интеллигенции советского периода в новейших словарях будет также, очевидно, сопровождаться пометой *(презрит.)*. И создано оно по той же словообразовательной модели, что и слово *интеллигентщина*, которое в начале века прилагал к основной массе русских интеллигентов Н. Бердяев.

Участники дискуссий наших дней утверждают, что сегодня «интеллигенции как группового понятия нет», уже не существует объекта, которому бы оно соответствовало. Есть еще отдельные интеллигенты; интеллигенции же, ввиду конца всей прошлой интеллигентской мифологии и телеологии, не осталось или не останется, что, впрочем, многими даже приветствуется. «В современном индустриальном обществе, – меланхолично замечает Вл. Войнович, – те черты, носительницей которых являлась интеллигенция, не будут нужны, честь и совесть не найдут себе широкомасштабного применения. Дело в том, что эти качества на виду только в том обществе, где жизнь скудна, бедна, и общество и нация выживают за счет людей – носителей положительных качеств. В современном индустриальном обществе – европейском, западном – никого не надо защищать <…> там человек защищен законом. И потому та роль, которая интеллигенции предназначалась и которую она играла в XIX веке в России и частично в наше время, исчезнет… Будут образованные люди, умеющие работать на благо себе и Отечеству».[216]

Интеллигенции нет, утверждают некоторые, она отыграла свою роль, вытеснена, уничтожена – но остается представление об интеллигентности, русской интеллигентности, и расстаться с этим было бы жаль.

Другие настроены более категорично: интеллигенты не нужны – нужны интеллектуалы, люди интеллектуальных профессий.[217] Но как раз обширный средний слой специалистов-интеллектуалов: инженеров и научных работников, преподавателей и врачей, артистов и работников культуры – сейчас оказывается невостребованным, – пишет один из авторов, предлагая создать СОИ, союз оскорбленных интеллектуалов.[218]

И задолго до сегодняшних споров Мераб Мамардашвили писал об исчерпанности традиционного наполнения концепта *интеллигенция:* «Бывшее монопольное положение интеллигенции, на основе которого могла когда-то возникать та форма занятия умственным трудом, которая представлялась хранением совести общества, формой «всеобщего чувствилища», размыто, исчезло… <…> сейчас столь явными представляются остаточность, архаичность этой претензии интеллигенции, сохранение прежнего положения скорее в утопических реминисценциях интеллигенции, чем в реальности…».[219]

Вся эта, отнюдь не завершенная дискуссия имеет и чисто лингвистический и психологический аспекты. Что вкладывать в понятие *интеллигенции* и с каким из его значений себя идентифицировать: интеллигенты, образованные люди, образованщина, люди интеллектуальных профессий, специалисты-интеллектуалы?..

«История этого слова [*интеллигенция*] в русской обиходной и литературной речи могла бы составить предмет интересного специального этюда», – писал П. Б. Струве.[220] Эта история прослеживалась, в основном, западными историками и славистами (в отечественной лексикологии до последнего времени можно было назвать лишь отдельные заметки В. В. Виноградова, Ю. С. Сорокина, Л. Я. Борового[221]). Обстоятельно занимались ею историки из США Джеймс Биллингтон и Ален Поллард; немецкий филолог Отто Мюллер посвятил ей 400-страничную монографию «Интеллигенция».[222] Концепту *интеллигенция* уделяет главу в своем словаре понятий русской культуры Ю. С. Степанов[223]. Но кое-что в этой истории остается не учтенным или освещенным неверно.

В самом начале прошлого века П. Д. Боборыкин утверждал: «Около сорока лет назад, в 1866 г., в одном из своих критических этюдов я пустил в обращение в русский литературный язык или жаргон <…> слово интеллигенция, придав ему то значение, какое оно, из остальных европейских литератур или пресс, приобрело только у немцев: интеллигенция, т. е. самый образованный, культурный и передовой слой общества известной страны. Тогда же я присоединил к нему одно прилагательное и одно существительное, <…> интеллигент и интеллигентный».[224]

Версию Боборыкина принимали первый его биограф С. А. Венгеров, и историк русской общественной мысли Р. В. Иванов-Разумник, и, как мы видели, Леонов, Пастернак, Виноградов… Поллард, чуть позже Сорокин, а за ними Мюллер энергично обрушиваются на то, что они называют «боборыкинской

легендой», то есть отказывают Боборыкину в приоритете введения слова интеллигенция в русский язык (эта полемика не учтена в книге Ю. С. Степанова).

В самом деле, в произведениях Боборыкина впервые слово *интеллигенция* встречается в статье о парижских театральных постановках в 1866 году: «Постановки театра Шатле больше, чем постановки других театров, нравятся массе, без различия интеллигенции и общественного положения»[225], – и явно не в современном значении слова. Как наглядно показали названные выше историки и лексикологи, слово *интеллигенция* встречается ранее у других авторов 1860-х годов: в публицистических и критических статьях Ивана Аксакова, Петра Ткачева, Николая Шелгунова.[226] Введение термина не было делом единственного автора (так же, как и другого понятия, широко вошедшего в русский язык в 1860-е годы: *нигилист*. Ги де Мопассан назвал свою статью о Тургеневе «Изобретатель слова «нигилист"». Но слово употреблялось не раз до Тургенева; автор «Отцов и детей» лишь способствовал необычайному его распространению и вхождению в русский, а затем и европейские языки).

И все-таки важно подчеркнуть два момента: 1) понятие *интеллигенция* в исторически закрепившемся значении сложилось именно в русской художественной литературе (Поллард скептически замечает в своей статье: «Русская интеллигенция верила, что ее жизнь верно отражается в русской литературе», – скептицизм, на мой взгляд, напрасный) и 2) именно романист Боборыкин сыграл здесь заметную роль, поэтому необходимо обращение к его беллетристическим произведениям.

Слово *интеллигенция* непосредственно восходит к немецкому Intelligenz и французскому intelligence (менее вероятно – к польскому intelligencja)[227] – словам, имеющим иное значение. Увлечение образованных россиян немецкой идеалистической философией и французской позитивистской социологией побуждало к поискам русских эквивалентов. Первые русские переводчики Шеллинга переводили его термин Intelligenz как «разумение»[228], а заглавие книги Ипполита Тэна «De Fintelligence» как «Об уме и познании». Это и есть исходные значения, с которыми слово *интеллигенция* стало употребляться в русском языке: отвлеченное, философское или психологическое, как набор признаков, совокупность качеств (словообразовательная модель – потенция). В романе Боборыкина «В чужом поле» (1866) читаем: «французики казались ему очень мизерными по части интеллигенции»[229], – то есть по части умственных способностей, духовных запросов. И это, кажется, первое употребление слова *интеллигенция* в русском

беллетристическом произведении.

В следующем романе Боборыкина «Жертва вечерняя» (1868) слово встречается чаще. Роман написан в форме дневника молодой вдовы, петербургской дамы. Ее родственник, вернувшийся из Франции, говорит: «Я вижу, что твой ум возбужден неизмеримо больше, чем это было два года назад. Я вижу, что по твоей интеллигенции (у Степы тоже свои слова) прошлась рука опытного мастера».[230] Фраза кажется бессмысленной с точки зрения современного словоупотребления, но понятна в свете сказанного выше.

Слово становится модным в русском обществе, и это отражает роман Боборыкина. Героиня слышит разговор двух профессоров. «Слышу слова: Париж, Гейдельберг, фамилии чьи-то и, разумеется, интеллигенция и инициатива. Без этого физикусы обойтись не могут» (326). Тот же родственник говорит ей: «Я замечаю, вернувшись в Россию, что теперь неглупая женщина не может по-русски двух слов сказать, чтобы не вставить принципа, организма и интеллигенции» (344). А вот замечание героини о жизни на даче: «Растительная жизнь в порядке… Жизнь же интеллигентная, как выражается Степан Николаевич, двигается еще медленно» (302).

Отто Мюллер не без оснований полагает, что моде на слово *интеллигенция* способствовал сам этот роман Боборыкина. Дело в том, что «Жертва вечерняя» имела скандальный успех. Автор смело изобразил нравы аристократического общества, в том числе эротические оргии, и без обычной сентиментальности коснулся темы проституции (впоследствии Боборыкин скажет, что Куприн в своей «Яме» пошел по его стопам). Салтыков-Щедрин в «Отечественных записках» заклеймил роман Боборыкина за «нимфоманию и приапизм»[231], а по постановлению комитета министров тираж отдельного издания романа был арестован и уничтожен. Но, как правило, такие-то произведения и возбуждают всеобщий интерес и пользуются успехом – так получилось и с «Жертвой вечерней».

На слово *интеллигенция*, часто встречающееся в романе, обратил внимание широкий читатель. Боборыкин, если и не ввел первым слово, то расширил круг его употребления – хотя пока в первоначальном, абстрактном значении.

Далее выступили более крупные фигуры.

В том же 1868 году вышло отдельное издание «Войны и мира» Л. Н. Толстого, где на первых же страницах читаем: «Он [Пьер] знал, что тут [в салоне Шерер] собрана вся интеллигенция Петербурга» (в журнальном варианте 1865 года слово еще отсутствовало). А в начале 1870 года вышел рассказ И. С.

Тургенева «Странная история», где герою советуют: «послезавтра в дворянском собрании большой бал. Советую съездить; здесь не без красавиц. Ну, и всю нашу интеллигенцию вы увидите. – Мой знакомый, как человек, некогда обучавшийся в университете, любил употреблять выражения ученые», – комментирует рассказчик.

Как видим, *интеллигенция* употребляется пока в художественных произведениях иронически, как словцо редкое, экзотическое и скорее всего в том же, абстрактном значении («интеллигенция Петербурга»– как ум, интеллект петербургского общества или, как в других выражениях, – цвет общества, сливки общества). До употребления слова в собирательном значении («интеллигенция» как совокупность носителей ума, интеллекта) остается один шаг. Но еще раньше, чем в романистике, в русской публицистике слово приобрело достаточно частое употребление – с теми же колебаниями между абстрактным и собирательным его значениями.

Славянофил И. С. Аксаков в 1863 году задавал (в своей газете «День») вопрос: может ли современное русское общество «быть названо у нас действительно выражением народного самосознания, <…> народною интеллигенциею в высшем значении этого слова?».[232] Здесь, как ни современно кажется словоупотребление, *интеллигенция* означает, несомненно, понятие не собирательное, а отвлеченное, восходящее к гегелевской идее о самосознании народа. В другой статье Аксаков, кажется, еще более конкретизировал понятие, говоря о «Тамбовской интеллигенции», не уделяющей внимание старообрядчеству у себя в губернии (225). Здесь, как и в рассказе Тургенева, слово употреблено в переходном от отвлеченного к собирательному значении. Эта переходность особенно наглядна в его рассуждении о том, что «полтораста лет чужие интеллигенции имели полный простор на Руси» и что Россия сумеет «совершить внутреннее развитие свое без чужих интеллигенции», а «германские интеллигенции могут остаться для Германии» (309).

Ясно, что невозможное впоследствии множественное число слова *интеллигенция* отражает здесь особенность периода, когда смысловое наполнение понятия только устанавливалось. Интересно, что в другом месте Аксаков говорит об «аристократических представителях» русской интеллигенции, о ее «демократических представителях», об интеллигенции «в высших своих делегатах» и интеллигенции «в мелких чинах» (299): здесь слово интеллигенция само по себе употреблено в отвлеченном значении, а в сочетании с добавлениями образует уже понятие собирательное.

На другом фланге русской публицистики, в выступлениях «демократических представителей», при той же пока лексико-семантической неопределенности, наблюдалось иное толкование понятия. То, что славянофилу Аксакову виделось как выражение самосознания нации, здесь сузилось до идеологии определенной социальной группы. П. Н. Ткачев в леворадикальном журнале «Дело» писал в 1868 году, называя эту группу «образованным меньшинством»: «по своему строго-критическому отношению к окружающим ее явлениям, по смелости своей мысли она ни в чем не уступает лучшей части западноевропейской интеллигенции», а «здоровые мысли и понятия, которые в наше время стали распространяться и утверждаться в небольшом кружке нашей интеллигенции», привели к тому, что «барская интеллигенция должна была стушеваться перед другою, вышедшею из другого класса людей».[233] Здесь приведен полный набор признаков, по которым в 60–70-е годы прошлого столетия отличали тех, кого Н. Г. Чернышевский называл «новыми людьми», Д. И. Писарев – «мыслящим пролетариатом», П. Л. Лавров – «критически мыслящими личностями», а идейные противники и широкая публика – «нигилистами». Эти названия растворились затем в утвердившемся понятии интеллигенции как социальной группы, «класса людей» со своими отличительными признаками.

Итак, к концу 60-х годов в публицистике в основном произошел переход от одного словоупотребления к другому: от «носителей интеллигенции» – к «представителям интеллигенции», или просто к «интеллигенции» (хотя и в книге начала 70-х годов можно еще встретить использование прежнего, абстрактного значения: «представители труда нервного, работники умственные, интеллигенция общества»[234]). В первом издании словаря Даля (1865) слово *интеллигенция* еще отсутствует, во 2-м издании (1881) оно зафиксировано, и уже в значении собирательном: «разумная, образованная, умственно развитая часть жителей».[235]

Если *интеллигенция* стала из понятия отвлеченного понятием собирательным, то должно было появиться и некоторое представление о свойствах, присущих совокупности людей, подпадающих под это понятие. Иными словами, хотя слово *интеллигентность* как название свойства, присущего интеллигенции, появилось позже, представление об интеллигентности тоже должно было наметиться.

В публицистике 60-х годов, точнее, в ее «демократической» части, свойствами «новой» интеллигенции (в противовес прежней, «барской») считались, как мы видели, смелость мысли, критическое отношение к действительности, «здоровые понятия».

Рационализм и общественный радикализм были, таким образом, среди исходных составляющих русских концептов *интеллигенция, интеллигентность*. Но наши сегодняшние представления о том, что такое *интеллигентность*, к этим качествам отнюдь не сводятся. И именно потому, что дальнейший путь развития понятия проходил через произведения художественной литературы.

Серьезный шаг в сторону современного наполнения понятия *интеллигенция* был сделан Боборыкиным в следующем его большом романе «Солидные добродетели» (печатался в «Отечественных записках» в 1870 году). Действие романа, начавшись в кварталах вокруг Московского университета, продолжается в Париже, куда главный герой, ученый-химик Александр Крутицын, едет в качестве корреспондента русских газет на всемирную выставку, и кончается на берегах Волги, близ большого промышленного села. И сам герой, и его маршруты биографически близки автору, П. Д. Боборыкину.

В романе совершается и некое духовное путешествие. В первых главах Крутицын размышляет о том, что все люди, общество разделены на два стана. Одни живут, «следуя законам своего растительного типа», – это купцы, коммерсанты-«папуанцы», самцы-офицеры, здоровяки с Тверской и Невского, британские джентльмены на скачках и т. д. Другие же… И он начинает с тех, кого знает по университету, кто снимает комнаты и углы вокруг Моховой и Театральной площади. Там «проходит жизнь того, что молодо телом и духом, что стремится, желает, мыслит… Какие радости, какие удовлетворения у всех этих «лучших людей» земли своей? <…> Сиденье на стоптанном диване, приятельский спор за грязным самоваром, папироска, ломтик лимона, интрижка с какой-нибудь Соничкой, да и то еще про великий праздник, купончик в Малом театре, зубренье, погоня за «сладким» трудом, глоданье пресных и сухих корок серенького житьишка – вот общая колея так называемой «интеллигенции», <…> вот роковой удел почти всех тех, кто начинает жить по своему духовному идеалу и все «взыскует грядущего града"».[236] Есть среди этих людей и такие, кто сразу хочет получать большие деньги, занимается ради этого «кретинизирующей работой», то есть ничем не одухотворяемой практикой. Другие, менее удачливые, так и остаются изнывать под тяжестью серенького житья, «гложут куски того, что псалмопевец называл когда-то «хлебом сокрушения"» (44). Но тот, «кого идея задела хоть одним кончиком своего лучезарного хвоста, тот простись с равновесием, у того житейский чемодан запросит все новой и новой клади, а ее не хватит, пожалуй, и на

первую станцию…». Он, сгорая от «неустанного жара внутренней работы, <…> отдаст свой мозг в крепостную зависимость взыскуемым им «идейным началам"» (45).

Здесь среди главных признаков *интеллигентности* (само это слово, повторяем, еще не произнесено) названы не вполне конкретизированные, но несравненно более широкие, чем в статье П. Ткачева, составляющие. Пренебрежение житейскими благами ради духовных, почти мистическая устремленность в будущее, взыскание «града грядущего», идейность, неустанный жар внутренней работы…

Это осмысление уже не классовое, как у демократа-шестидесятника, а почти религиозное – взыскание некоей истины, которую способны уразуметь избранные (в другом месте романа мелькает замечание об «аристократии ума и дарований» – еще одном эквиваленте понятия *интеллигенция*). Можно предположить, что именно такие требования, напоминающие пункты устава некоей религиозной общины, в действительности могли увлечь под знамена складывающейся русской интеллигенции целые поколения, и не обязательно одних разночинцев.

В конце романа намечено представление о божестве этой новой интеллигентской религии – это народ и Россия. Крутицын, увидев, как ремесленники-замочники в приокском селе Петрове изготавливают изящные замки ничуть не хуже английских, а получают за них гроши, размышляет о «мире пролетариата в когтях кулака и мироеда» и мысленно обращается к «людям науки и друзьям человечества» (читай – к интеллигенции): «Вот сюда, в подполья замочников, на многострадальную почву народного труда придем мы искупить все наши себялюбивые порывания, ей отдать наше душевное добро, не прося иного возмездия, кроме веры в наши смиренные начинания, кроме простого мужицкого спасиба» (24).

Заметим: это написано за четыре года до начала «хождения в народ», первой массовой акции русской интеллигенции. Поистине не зря Боборыкин казался Тургеневу редким образчиком сверхчуткого и сверхоперативного беллетриста-репортера, который описывает «жизненные факты за пять минут до их нарождения».[237] Живя подолгу за границей, регулярно приезжая в Россию на «разведку» и «съемки», Боборыкин особенно остро подмечал не только изменения в общественном движении и вновь возникавшие за время его отсутствия реалии русской жизни. Он нуждался в словесном материале для оформления своих наблюдений и оттачивал свою не только социологическую, но и лексическую наблюдательность. Он замечал только

входившие в массовый обиход слова, вводил их в диалоги своих героев – и таким образом привлекал к ним внимание общественности, вводил их в общелитературный словарь.

Заканчивается роман «Солидные добродетели» описанием почти молитвенных чувств типичного русского интеллигента: «Все его существо было охвачено любовью к тому многообразному бытию, которое зовут родиной. <…> А посреди родной, некрикливой картины его духовный взор, с надсадой сострастия, обнимал безропотно идущего своей темной стезею кормильца-пахаря. Как глубоко несчастлив был бы он, если б мировое движение, мозговая работа, яркие цветы всесветной культуры оставили его в эту минуту безучастным наблюдателем того, что творится в одном углу вселенной, и не дали ему сил, держась за вечные устои, на которых зиждется людское преуспеяние, припасть горячими, любовными устами к матери Русской земле» (524).

Случаи употребления слова *интеллигенция* в его прежнем, отвлеченном смысле можно найти в последующих романах Боборыкина. В знаменитом «Китай-городе» (1882) одна из героинь характеризуется «тайными желаниями, замыслами, внутренней работой, заботами о своей «интеллигенции», уме, связях, артистических, ученых и литературных знакомствах» (Ч. 2, гл. XXI). Здесь *интеллигенция* значит уровень развития. Это показывает, что и более чем через десять лет после «Солидных добродетелей» значение слова и понятия не устоялось. И все-таки тот роман стал важным пунктом в истории наполнения этого понятия новым смыслом.

Учитывая, конечно, толкования *интеллигенции* в публицистике «демократического» лагеря, Боборыкин не ограничился только классовыми и только мыслительными аспектами понятия (образованные люди, «мыслящий пролетариат»). Центр тяжести он перенес с головы на душу и сердце. В его романе перечисляются отличительные признаки «так называемой интеллигенции», русской интеллигенции: неустроенность быта, житейские мытарства, «самолюбивые порывания», не слишком, может быть, богатый образовательный багаж и в то же время неустанный жар внутренней работы, жизнь по своему внутреннему идеалу, взыскание «грядущего града».

Это уже не только социологическое, но ценностное, моралистическое толкование. Такая «нормативно-ценностная» трактовка[238] понятия интеллигенция, предложенная П. Д. Боборыкиным, и утвердилась затем в русском словаре.

Это было лишь первоначальное определение особенностей русского интеллигентского морализма. Но важно отметить этот

исходный пункт. Потом круг этих особенностей расширяется в произведениях Гл. Успенского, Короленко, Гаршина, Чехова, а в XX веке Булгакова и Пастернака (П. Струве назовет интеллигенцию «чувствилищем нации»). Можно отметить, что производные понятия *интеллигентность, интеллигентный*, потерять которые при любом историческом исходе судьбы интеллигенции было бы действительно жаль, восходят именно к этому последнему значению, смысл которого раскрывался всей совокупностью произведений русской литературы.

И через три с половиной десятилетия, напоминая о своем приоритете во введении в русский язык понятия *интеллигенция*, Боборыкин даст толкования его, реально сложившиеся к началу XX столетия: «интеллигенция, т. е. самый образованный, культурный и передовой слой общества известной страны. <…> самый просвещенный, деятельный, нравственно развитый и общественно подготовленный класс граждан. <…> собирательная душа русского общества и народа. <…> избранное меньшинство, которое создало все, что есть самого драгоценного для русской жизни: знание, общественную солидарность, чувство долга перед нуждами и запросами родины, гарантии личности, религиозную терпимость, уважение к труду, к успехам прикладных наук, позволяющим массе поднять свое человеческое достоинство. <…> Да здравствует русская интеллигенция!».[239]

2

Так заканчивал Боборыкин свою статью «Русская интеллигенция». В 1904 году, когда статья была опубликована, уже была реальной необходимость защиты русской интеллигенции и ее оправдания. Боборыкин в своей статье называет тех, кто, с различных позиций, выступал в то время противником русской интеллигенции – от представителей «ретроградного лагеря» до идеолога босячества М. Горького, от Льва Толстого до эстетов-декадентов. Интеллигенция в статье предстает защитницей некоторой территории, окруженной со всех сторон врагами и противостоящей им под едиными знаменами. Но увы, единство русской интеллигенции, о котором писал Боборыкин, к тому времени было мнимым. Это со всей очевидностью показали события ближайших лет.

Собственно, раскол был предопределен изначально, при самом формировании представления об интеллигенции и

интеллигентности, и мы это видели на примере определений, дававшихся Ткачевым (классово-непримиримое, радикальное, впоследствии революционное направление) и Боборыкиным (направление культурно-гуманистическое, видящее цель интеллигенции в эволюционном преобразовании русской жизни). Но размежевания внутри интеллигенции на рубеже веков проходили и по множеству иных линий. Статьи сборника «Вехи» (1909), зафиксировавшего «поражение интеллигенции», пронизанного «критикой духовных основ интеллигенции»[240], писались не посторонними интеллигенции людьми, а представителями ее же особого крыла. Не случайно авторы, враждебно относящиеся к интеллигенции, – например, Толстой и Ленин, – хотя и с противоположных позиций, восприняли сборник как манифестацию наиболее характерных для русской интеллигенции свойств.[241]

Интереснейший пример критики интеллигенции изнутри интеллигентного сообщества – отношение к ней Чехова.

Стало общепризнанным, что именно Чехов не только в своих произведениях, но самой своей жизнью дал образцы истинной интеллигентности. «Простые, всем понятные и всем доступные для исполнения моральные принципы, сформулированные Чеховым для себя и близких, в наши дни могут рассматриваться как моральный кодекс современного русского человека. А сам Чехов важен здесь для нас не только как писатель, но как человек – пример нравственной личности».[242]

Если согласиться с автором, что «в современном русском обществе основной нравственный закон ближе всего <…> совпадает с этикой интеллигенции»[243], то именно в Чехове – его произведениях и биографии – следует видеть значимое и сегодня, наиболее адекватное выражение самой сути интеллигентности. Итак, Чехов – лицо русской интеллигенции?

Между тем существуют и прямо противоположные мнения о соотношении Чехова и русской интеллигенции.

Современный Чехову критик Ю. Н. Говоруха-Отрок писал об этом: «…он с большим скептицизмом относится к «интеллигенту». <…> Он знает, что такое «интеллигент»: он знает, что это смесь тщеславия, глупости и банальной болтовни».[244] И чуть позже: «Читая его произведения, ясно видишь, что ему нравятся старинные попы, дьячки, мужики, бабы, вообще простые люди – и не нравится так называемая «интеллигенция». Простые люди выходят у него яркими, выразительными, <…> «интеллигенты» у него выходят бледными, вялыми и почти что лишенными всякой душевной жизни».[245]

Положим, что этот критик сам недолюбливал интеллигенцию

и свое к ней отношение отчасти приписал Чехову… Но вот мнение С. Н. Булгакова, который также противопоставлял Чехова русской интеллигенции, считая, что «истинное отношение его [Чехова] к русской интеллигенции» – в том, как он «прозирал» ее «малопривлекательную сущность», выражая свое «скептическое отношение к качеству русской интеллигенции, к ее исторической и деловой годности».[246] Чехов, утверждал П. Б. Струве, не носит, как и другие великие русские писатели, «интеллигентского лика».[247] И в наши дни английский философ Исайя Берлин отказался причислить Чехова к интеллигенции (но уже по иной причине: за его нехарактерное для российской интеллигенции отношение к церкви).[248]

Итак, Чехов – квинтэссенция русской интеллигентности. И он же – антипод российского интеллигента. Прежде всего следует признать, что основания для столь противоречивых выводов содержат произведения самого писателя и его прямые высказывания.

Именно по произведениям Чехова мы можем судить, как расширились к концу прошлого века ряды русской интеллигенции – за счет роста числа образованных людей, за счет увеличения областей приложения интеллигентного труда, появления новых профессий. Среди героев чеховских произведений инженеры, статистики, землемеры, учителя, земские врачи, студенты, следователи, адвокаты… Новые условия русской жизни смешали традиционные сословия, изменили их функции; и офицеры, и помещики («Поцелуй», «О любви», «Три сестры») предстают у Чехова носителями интеллигентности.

Чехов сам в полной мере познал нелегкую жизнь сельского врача. Приходилось, писал он, «быть и врачом, и санитарным служителем в одно и то же время: мужики грубы, нечистоплотны, недоверчивы; но мысль, что наши труды не пропадут даром, делает все это почти незаметным» – это так близко размышлениям боборыкинского интеллигента из «Солидных добродетелей», только выражено проще и сильнее. Чехов создал очень симпатичные образы провинциальных врачей, сельских учительниц («Попрыгунья», «Дядя Ваня», «На подводе»)…

И все-таки Чехова никак не назовешь «певцом» интеллигенции: так много нелицеприятного, порой злого сказано им о русском интеллигенте.

Чего стоит картина пресмыкательства «не танцующих интеллигентов» перед разгулявшимся богачом в раннем рассказе «Маска» (1884). И впоследствии – сколько раз героем чеховского рассказа, повести, пьесы будет оказываться «измошенничавшийся душевно русский интеллигент среднего пошиба» (П 3, 213).[249] И

в последней пьесе «Вишневый сад» (1903) в словах Пети Трофимова звучит обвинение российской интеллигенции: «Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало…».

Стоит сопоставить эту филиппику против интеллигенции с апологией интеллигенции, появившейся почти одновременно в статье Боборыкина, приведенной выше. Ясно, что в статье речь идет о некоем «избранном меньшинстве», об идеальном представлении, связанном с интеллигенцией, о ее лучшей части. В монологе же чеховского героя – о «громадном большинстве» российской интеллигенции в ее реальном бытии.

То, что в действительности представляла собой российская «интеллигенция en masse», в письмах Чехова вызывало неизменно отрицательную характеристику.

В декабре 1889 года он с презрением пишет А. С. Суворину про «слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами. Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель, которая брюзжит и охотно отрицает *все*, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать; которая не женится и отказывается воспитывать детей и т. д. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях…» (П 3, 308–309).

Такой поистине беспощадный приговор, вынесенный Чеховым российской интеллигенции, отнюдь не был случайным или одноразовым. Приведенные выше слова он писал накануне своей поездки на каторжный Сахалин. А через десять лет, в феврале 1899 года, в письме к сельскому врачу И. И. Орлову, который все беды «интеллигентных работников» объяснял тем, что власти не дают свободы и направляют против интеллигенции всяческие «гасительные средства»[250], Чехов не согласился с этим объяснением:

> Не гувернер [т. е. губернатор], а вся интеллигенция виновата, вся, сударь мой. Пока это еще студенты и курсистки – это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать

взрослыми, как и надежда наша, и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры. <…> Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр (П 8, 101).

Такая последовательность и неизменность критического отношения к интеллигенции говорит, конечно, о выношенной концепции того, к чему, по мнению Чехова, интеллигенция призвана, и того, в какой мере она этому призванию соответствует. Есть несколько вполне конкретных пунктов в этой чеховской концепции. В чем-то они как бы предвосхищают критику российской интеллигенции, которая через пять лет после его смерти прозвучит со страниц «Вех» (хотя во многом Чехов с авторами этого сборника заведомо не согласился бы).

Вот первый из этих конкретных пунктов. Русская интеллигенция, по Чехову, заслуживает осуждения, потому что не способна к *справедливости* и даже не знакома с подлинным представлением о справедливости.

Критерий справедливости / несправедливости является одним из главных, может быть, самым главным в мире Чехова. «Смею напомнить о справедливости, которая для объективного писателя нужнее воздуха» (П 4, 273), – напоминает он начинающей писательнице. Но вопрос о справедливости отнюдь не сводится к проблеме писательской этики. «Несправедливость во всей своей форме» Чехов считает отличительным свойством всего так называемого интеллигентного общества. Оно «не смеет и заикаться о том, что оно знакомо с справедливостью» (П 3, 309). А вернувшись с каторжного острова, Чехов напишет: «Хорош Божий свет. Одно только нехорошо: мы. (Здесь мы – все общество, вся интеллигенция. – *В. К.*) Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем мы патриотизм! <…> Работать надо, а все остальное к черту. Главное – надо быть справедливым, а остальное все приложится» (П 4, 140).

Чеховские размышления о справедливости вообще и в применении к своему брату-интеллигенту в особенности отразились в рассказе «Враги» (1887). Рассказ этот интерпретировали по-разному.[251] Критики-современники увидели в нем рассказ с профессинально-медицинской проблемой, о трудностях выполнения врачебного долга: должен ли врач ехать по вызову, если у него самого умер сын, к тому же вызов оказывается ложным? В советскую эпоху почти

официальной стала точка зрения В. В. Ермилова, давшего рассказу социологическую трактовку. Два героя, сельский врач Кирилов и помещик Абогин, были резко противопоставлены им по классовому признаку. Все симпатии Чехова, утверждал интерпретатор, отданы внешне несимпатичному труженику-интеллигенту, абсолютное презрение – внешне импозантному, но внутренне никчемному помещику-аристократу. «Право на все человеческие чувства имеют только люди, связанные с трудом»[252], – патетически восклицал Ермилов, закрывая глаза на все, что в тексте рассказа противоречит такой трактовке. Но и те интерпретаторы, которые, возражая Ермилову, прочли «Враги» в психологическом ключе, как рассказ об эгоизме несчастных, о взаимной глухоте к несчастью другого, о взаимонепонимании, которое проявляют оба врага, – и они дочитывали рассказ не до конца.

Ибо рассказ не заканчивается указанием на взаимную несправедливость и взаимное непонимание врагов («Кажется, никогда в жизни, даже в бреду они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга» – 6, 42). Сказав об этом, Чехов не ставит точку. Рассказ заканчивается возвращением к одному из врагов – доктору Кирилову.

Уже удален со сцены околпаченный муж, несчастный Абогин, – он, так ничего и не поняв, полетел по свету делать новые глупости, протестовать, обвинять кого-то, снова выставляя себя на посмешище. А мы, читатели, остаемся с Кириловым, проделываем с ним путь не только обратно домой, а и много далее, до самого конца его дней. И теперь уже до самого конца этого пути, говорит автор, останется на нем тяжким грузом то, что он наделал, наговорил, объятый злобой, в тот вечер в доме человека, в котором он увидел своего врага.

Итак, автору важно сказать в конце концов, что оба врага неправы, но более неправ Кирилов. Обоих следует осудить, но тягчайшая вина на Кирилове.

Почему это так? Почему именно Кирилов заслуживает большего, по сравнению с его врагом, осуждения? Ведь сталкиваются в рассказе «горе и бездолье», с одной стороны, – «сытость и изящество», с другой. Поистине непреодолимой выглядит пропасть, которая разделяет и два образа жизни, и две манеры поведения – все, что окончательно определило характеры врагов. Всем строем своего рассказа Чехов вызывает в читателе сочувствие именно к доктору Кирилову с его обожженными карболкой руками труженика, с его грубоватыми манерами, с его

неподдельным горем от утраты единственного сына. И все-таки именно к нему обращен окончательный упрек. Создается впечатление, что Чехову важно предъявить именно своему брату-интеллигенту некие более высокие нравственные требования, судить его поведение по более высокому счету, нежели его врага-помещика.

На последней странице рассказа, на этом малом пространстве, пять раз повторено одно слово. Это слово – «несправедливость». Кирилов во всем прав, но он не справедлив – в этом для Чехова все дело. Несправедлив и Абогин, но с него, как бы говорит автор, и спрос не тот.

Русская литература до Чехова уже изображала столкновение интеллигента-демократа с представителем противоположного класса – вспомним хотя бы тургеневских «Отцов и детей». Чехов обращается во «Врагах» к той же ситуации. Но подходит к ней с противоположной, нежели Тургенев, стороны. Ведь сам он – интеллигент-разночинец, внук крепостного, доктор, выучившийся на гроши, знавший «горе и бездолье». О том, как сурова жизнь таких, как врачи Кирилов, Дымов, сельский учитель Медведенко, их автор знал не понаслышке. Кирилов для Чехова – свой. Но именно потому, что он свой, Чехов считает нужным предъявить к нему высшую требовательность, судит его по высшему счету.

В Чехове разночинец-интеллигент, выдавивший из себя по каплям раба, не снисходительности, жалости или сочувствия требует к себе, а спроса по самому высокому счету. В высшей и строгой требовательности к самому себе и себе равным и состоит чеховская нравственность, его понимание справедливости.

Понятие *справедливости* в конце позапрошлого века становилось предметом философских споров, трактатов. Через семь лет после «Врагов» выйдет русский перевод книги Г. Спенсера «Справедливость». Через несколько лет напишет свои статьи о справедливости (применительно к проблеме веротерпимости) Владимир Соловьев.[253] Чехов к этому времени уже высказал свое понимание справедливости.

Он приложил это понятие к повседневной жизни, к реальному миру людей, каждый из которых является носителем своей правды.

Несправедливость, в понимании Чехова,– это неспособность понять другого, встать на его точку зрения. Люди неспособны в суете и спешке заметить громадную тоску смешного маленького человека, извозчика Ионы Потапова («Тоска»). На признание в небывалой любви отвечают «осетриной с душком» («Дама с собачкой»). В горе вместо сочувствия друг другу начинают злобно доказывать свои права, пусть тысячу раз обоснованные («Враги»).

В этой всеобщей – но осуждаемой прежде всего в интеллигенции – глухоте и слепоте он видит зародыши несправедливости. Зародыши, которые могут потом разрастись в большое несчастье – во вражду религий, наций, классов.

Другой пункт чеховских обвинений русской интеллигенции тесно связан с первым. Если отсутствие *справедливости* проявляется прежде всего в абсолютизации своей «правды» и неумении услышать и понять другого, в непримиримости к инакомыслию, – больше всего это проявляется в пристрастии русской интеллигенции к *партийности*.

«Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука. Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них. Партийность, особливо если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха» (П 2, 183). Заявить так в конце 80-х годов, когда в среде русской интеллигенции отчетливо пролегли размежевания по идеологическим признакам, когда вожди складывавшихся литературных (пока) кружков, партий требовали единомыслия от своих сторонников, – значило отмежеваться от того, что становилось едва ли не главным отличительным признаком интеллигенции.

Партийность политическая заявит о себе к концу чеховской эпохи, но им уже было указано, что жертвами всякой партийности становятся человеческая свобода и подлинный талант. Отказ от подчинения личности узкой, бездарной и сухой партийности был его ответом на поразившее интеллигенцию его эпохи деление на «наших» и «не наших». При этом оборотной стороной партийной узости и идейной тирании ему виделись безыдейность и беспринципность. «Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был» (П 4, 56). «Идейность» названа Чеховым первой среди признаков «людей подвига» в его знаменитом некрологе Н. М. Пржевальского.

Уже первые определения интеллигенции (что ткачевское, что боборыкинское) отделяли ее от остальной части нации и проводили разделения, размежевания внутри нее. Чеховская точка зрения была иной. Как писатель он искал в своих героях-интеллигентах не сословное, кастовое, а то, что объединяет их со всеми людьми. Все его герои – мужик и профессор, студент и помещик, сапожник и офицер – в принципе уравнены по отношению к тем вопросам, которые стоят перед каждым человеком.

«Все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное» (записная книжка за 1891 год).

Чехов снимает характерное для интеллигентской

публицистики противопоставление: *мы* – представители привилегированных классов, образованное общество, и *они* – крестьяне, мужики, народ. В мире Чехова обе эти неизменно соотнесенные категории русской мысли и жизни десакрализованы. В цитированном письме 1899 года к И. И. Орлову Чехов высказал горькие истины о российской интеллигенции, как за два года до этого, в «Мужиках», сказал он не менее горькие истины о русском крестьянстве. «Спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям– интеллигенты они или мужики…» (П 8, 101). Ни народопоклонничество, столь характерное для интеллигенции конца XIX века, ни поклонение каким-либо другим классу, сословию, партии над Чеховым власти не имели. Это мироощущение «мы» как общенародного (а не только общеинтеллигентского) «мы» определяло позицию Чехова.

Итак, заслугу беллетриста П. Д. Боборыкина можно видеть в том, что он придал понятию *интеллигенция* то значение, которое закрепилось в дальнейшем: значение не просто сословное (образованные люди, работники умственного труда), а определенное морально-ценностное. Само историческое положение и поведение русской интеллигенции закрепляло за понятием этот оттенок значения. Следующий шаг был сделан Чеховым. Именно в Чехове русская интеллигенция заявила о себе не сословно, а нравственно. В полной мере сознавая долг интеллигенции перед народом и страной, своей жизнью он показал образец исполнения этого долга.

Но отнюдь не выражение интеллигентской кастовой идеологии находим мы в его произведениях. Он дал оценку и духовному потенциалу своих современников-интеллигентов, и тем идеям и теориям, которые претендовали на руководящее положение, редко обнаруживая в реальном бытии русской интеллигенции соответствие высоким ценностям.

Не о правах, а об обязанностях интеллигенции говорит он. Только способность судить себя по самым высоким нормам, не кичась своей особенной «правдой», предъявлять прежде всего к себе нравственный счет – таков критерий интеллигентности у Чехова. Поднявшись в своем творчестве над кастовыми, сословными претензиями интеллигенции до высот общечеловечности, Чехов ввел понятие русской интеллигентности в круг общечеловеческих ценностей.

III

Христос и Дарвин в мире Чехова

В самый канун своей поездки на Сахалин Чехов пишет несколько писем, в которых как бы подводит расчеты и с друзьями, и с недругами (очевидно, не был до конца уверен: вернется ли). В этих – как бы прощальных на тот момент – письмах изложено чеховское «верую».

В одном из них, И. Л. Леонтьеву-Щеглову от 22 марта 1890 года, между прочим, говорится:

> Понять, что Вы имеете в виду какую-либо мудреную, высшую нравственность, я не могу, так как нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь мне, Вам и Баранцевичу мешает красть, оскорблять, лгать и проч. (П 4, 44).

Обратим внимание на грамматику фразы: нравственность не «была дана нам», а «дала нам»… Чехов говорит о нравственности не как о божественном даре: наоборот, естественное развитие понятий о нравственности на определенной, высшей ступени дало человечеству Иисуса Христа.

Совершенно очевидно, высказанная здесь точка зрения выражает позицию убежденного эволюциониста, который (говоря чеховскими же словами) идет в «решении таких вопросов естественным путем» (И 1, 66), вносит в изучение жизни и человека «метод научный». Безусловный и главный пример такого метода *для* Чехова в то время – теория Чарльза Дарвина. Отношение Чехова к великому английскому естествоиспытателю уже становилось предметом изучения.[254] Остановлюсь здесь на некоторых моментах этого отношения, – учитывая при этом и развитие самого Чехова, и эволюцию взглядов на дарвинизм в XX столетии.

Сегодняшние разговоры о религиозности Чехова, кажется, могут зайти в тупик, если не избавить их от некоторых характерных допущений. Так, нередко приводятся одни примеры и аргументы – те, которые должны свидетельствовать о религиозной вере Чехова или о религиозных основах его творчества, – но при этом закрываются глаза на иные примеры и аргументы, свидетельствующие об обратном. Как будто хотят опровергнуть автора, который на протяжении всего своего пути со

всей определенностью говорил об отсутствии у себя религиозной веры.

Между тем здесь, как и во многом ином, все дело в *подробностях, акцентах и нюансах*. И стоит обратить внимание на парадоксы и вопросы, возникающие при объявлении Чехова верующим либо неверующим.

Так, явно недостаточным аргументом в пользу религиозности Чехова кажутся указания на его, так сказать, стилистическое согласие с христианством – его любовь к обрядовой стороне православия, колокольному звону, к красоте святой фразы, знание и виртуозное использование библеизмов, восхищение акафистами, уважение к святыням и т. п. Вспомним: Лев Толстой в «Воскресении» издевается над языком православных молитв, насмехается над его малопонятностью, над тем, как «всякими странными словами» священники восхваляют Иисуса. У Чехова в «Святою ночью» фраза «светоподательна светильника сущим» в акафисте Иисусу Сладчайшему, напротив, – источник умиления. Но разве не очевидно, что агрессивность Толстого, при всей антиклерикальности, – сугубо религиозная. И разве не очевидна сугубо внерелигиозная в данном случае, а эстетическая, стилистическая основа чеховской умиленности?

На основе того, что герои Чехова носят имена христианских святых, что укоренены они, как и сам автор, в лоне православной культуры, ее стилистики, вряд ли правомерно говорить об убежденной или врожденной религиозности писателя, как это нередко делается. Тут нужны более серьезные доказательства.

Еще парадокс. Известно, что многие религиозно убежденные русские писатели и философы XX века видели и видят в Чехове чужого. Для Мережковского и Зинаиды Гиппиус чеховское – лишь быт без бытия; для Иннокентия Анненского – скромный палисадник с маргаритками на месте могучих дубов и горных высей Толстого и Достоевского; Алексей Лосев противопоставляет «чеховское тщедушное смирение» христианскому упованию на вечное спасение; Александр Солженицын выводил жанровые последствия: «В Чехове не было устремления ввысь, что обязательно для романиста» (на что Варлам Шаламов резонно возражал: «Боборыкин, Шеллер-Михайлов легко писали огромные романы без всякого взлета ввысь»)… И так далее. Впрочем, Чехов в равной степени считал чужими многих из тех, кто в его время говорил о своей религиозной озабоченности.

И в то же время известно множество свидетельств обратного порядка: несомненно и серьезно верующие авторы именно в Чехове видели и видят пример подлинного, а не декларируемого христианства. Религиозный Борис Зайцев по-своему и крайне

произвольно перетолковал Чехова. Но показательно само это ощущение родства убежденно верующего с упорно твердившим о своем безверии Чеховым. Сергий Булгаков, Сергей Дурылин, М. Курдюмов (Мария Каллаш) считали несомненной христианскую сущность Чехова. Георгий Адамович размышлял о «неожиданно христианском» в русском писателе: «Иногда, вдоволь намучившись над Толстым и Достоевским, спрашиваешь себя: а что, не ближе ли к тому, о чем с такой исступленной страстью и силой они кричали, не пробрались ли какой-то окольной тропинкой к недоступному для них состоянию <…> словом, не лучшие ли христиане – самые тихие русские писатели, Тургенев и Чехов? Особенно Чехов».[255]

О чем все эти высказывания и примеры? Пожалуй, о том, что миропонимание Чехова, его дела адекватны реальному воплощению христианских идеалов, но воплощение это отнюдь не ортодоксально и требует для своего понимания и описания нетрадиционных мерок.

И здесь, соглашаясь с теми, кто говорит о книгах Священного Писания как праоснове чеховского творчества, об особом месте Екклесиаста в его иерархии ценностей[256] или о диалоге в его произведениях екклесиастических и евангельских начал, я хотел бы привлечь внимание к еще одной праоснове чеховских методов и построений (и говорить, таким образом, о полилоге) – к «Происхождению видов путем естественного отбора…» Ч. Дарвина, этому священному писанию для многих в поколении Чехова и, пожалуй, в определенное время дня него самого.

«Приемы Дарвина. Мне ужасно нравятся эти приемы!» (П 1, 65) – 1883 год.

«Читаю Дарвина. Какая роскошь! Я его ужасно люблю» (П 1, 213)– 1886 год.

Напомню, в каком контексте появляется имя Дарвина в произведениях Чехова второй половины 80-х годов.

Рассказ «Хорошие люди» (1886, газетный вариант): «… отнестись к этому вопросу (о непротивлении – *В. К.*) честно, с восторгом, с той энергией, с какой Дарвин писал свое «О происхождении видов», Брем – «Жизнь животных», Толстой – «Войну и мир»…» (5, 589). В «Огнях», в споре о смысле человеческих стремлений, стоят рядом два имени – Дарвин и Шекспир, как эталон «знания, поэзии и высоких мыслей» (7, 111).

Значит, Дарвин не только безусловный пример в науке; он, как Шекспир, как Толстой, высшая ступень в развитии человеческой культуры. Так же – и я возвращаюсь к цитате из чеховского письма, с которой начал, – учение Христа – это высшая ступень в естественном развитии человеческой нравственности.

Восторженно-серьезные характеристики Дарвина как личности и Христа как личности[257] во многом существенно совпадают в чеховских произведениях и переписке 80-х годов. Диалог – условно говоря – Христова и Дарвинова начал в мире Чехова до поры до времени характеризуется унисонным звучанием. Но, повторюсь, Чехов развивался и менялся. Менялась и его иерархия ценностей.

Метод Дарвина был навсегда усвоен Чеховым. Применение его можно видеть, например, в разнообразии доводов, которые могут быть выдвинуты *против* религиозности или отдельных ее разновидностей. Доводов, которые находим то в письмах, то в произведениях писателя.

Вот один довод – в известном письме к М. О. Меньшикову по поводу конца толстовского «Воскресения»: решать вопросы текстом Евангелия – это произвол: почему именно Евангелие, а не Коран, не Талмуд?

Вот еще один довод – из «Дуэли» – диалог дьякона с зоологом:

– Вы веруете в Христа?

– Да, верую, только не по-вашему.

Многообразие существующих форм религиозной веры для Л. Толстого служило ясным доказательством бытия Бога в душе каждого человека и на этой почве единства человечества. Для Чехова же, напротив, это аргументы в пользу неубедительности или произвольности любых претензий абсолютизировать ту или иную разновидность религиозности.

Чья-либо религиозность, вызывающая умиление в одних случаях, может в других становиться источником раздражения и семейного разлада: «Когда она была его невестой, ее религиозность трогала его, теперь же эта условная определенность взглядов и убеждений представлялась ему заставой, из-за которой не видно было настоящей правды» («Три года» – 9, 45).

Еще доводы – нравственные – из рассказа «Убийство» или повести «В овраге»: служение Богу не исключает недобрых дел, вера может уживаться со страшными деяниями, вести к убийствам.

Еще довод – тот же, но переведенный на историческую почву, из «Рассказа старшего садовника». Религиозны на протяжении истории человечества были носители зла: «Веровать в Бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев…» (8, 515). И так далее.

Нетрудно видеть, что все это накопление аргументов в едином чеховском тексте последовательно и целенаправленно.

Это аргументы не против Бога, не в пользу тезиса «Бога нет», не атеизм, не утверждение безверия. Скорее, это констатация, объяснение того, почему *может не быть веры*. Равно как чеховское изображение людей верующих – «Студент», «Убийство», «Архиерей» – это изображение того, как люди *веруют*, а не того, как *надо веровать*.

Такое накопление аргументов, направленных не на религиозную онтологию, а на гносеологию религии, – в масштабах этого как бы единого чеховского текста, конечно, говорит и о неизменной направленности чеховской мысли на проблемы веры / неверия, и о трагическом, но вместе с тем мужественно-спокойном переживании отсутствия веры. В чем-то это сродни размышлениям Печорина / Лермонтова о простой вере «людей премудрых» и об отсутствии такой веры у себя. Формула из пушкинского «Безверия»: «Ум просит божества, а сердце не находит» – в чеховском мире имеет, скорее, обратную силу.

Но как это накопление *аргументов contra* напоминает само построение знаменитой книги Дарвина! «Вся эта книга, – писал Дарвин, – представляет собой одно длинное доказательство».[258] Его книга построена как последовательное рассмотрение «главнейших возражений и трудностей» (401), которые могли быть выдвинуты против того, что становилось для него все несомненнее. «Я глубоко чувствовал важность этих трудностей» (401): именно такие *аргументы от противного* вели, с точки зрения автора теории естественного отбора, к ее утверждению и укреплению.

К чему, в конечном счете, вел Чехов свое непрекращающееся рассмотрение аргументов против веры? Об этом он сам сказал в известном письме к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г.: нужна непрестанная работа «во имя великого будущего», работа, «которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога[259] – т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура – это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает» (П 11, 106). Вновь вспоминается позиция Дарвина, который считал необходимым признать отсутствие у современного человечества ясных ответов на вопросы о Боге: «…наиболее существенные возражения касаются вопросов, в которых мы, по общему признанию, несведущи» (401).

Но вернемся к эволюции чеховских взаимоотношений с

дарвинизмом. О том, что повесть «Дуэль» (1892) является своего рода чеховской энциклопедией, писалось не раз. Говорилось и о том, что в ней Чехов, в частности, полемизирует с идеями социал-дарвинизма. Но интересно прочитать повесть как диалог-спор начал, восходящих к двум пратекстам – Евангелию и «Происхождению видов…».

История Лаевского в этой повести – это своего рода история происхождения человека, рождения в нем настоящего человека. Он поднялся на высшую ступень развития из состояния, весьма далекого от представлений о человеческом назначении. Приемы, которыми Чехов описывает историю эволюции Лаевского, во многом соотносятся с приемами автора «Происхождения видов…».

Дарвин рассматривал эволюцию в природе как результат непрерывного воздействия множества факторов и сил, когда их случайная совокупность ведет к изменениям, порой весьма значимым (развитие совершается «путем кумуляции бесчисленных незначительных вариаций», «бесчисленных тонких переходов между прошлыми и современными» формами – 396, 399). Идея о сложной совокупности простых причин, ведущих к значительным последствиям, реализуется в «Дуэли», как и во множестве других произведений Чехова.

Но повесть «Дуэль» обозначила новое, по сравнению с 80-ми годами, более зрелое отношение Чехова к естественнонаучным подходам применительно к человеку.

Дело не только в отрицании крайностей социал-дарвинизма, выражаемых зоологом фон Кореном (это очевидно и давно показано). Дело в отношении Чехова к вопросу, который стал главным в полемике вокруг дарвинизма. Этот вопрос таков: достаточно ли идеи эволюции путем естественного отбора для того, чтобы объяснить появление человека? Как дарвиновская теория согласуется с представлением о божественной природе человека и об участии Бога в творении человека?

Сам Дарвин отнюдь не считал свою теорию богоборческой или потрясающей основы религии (см. 413), оскорбляющей религиозные представления. Об этом говорят эпиграфы к «Происхождению видов…», отдельные его пояснения и особенно последние страницы его книги. Он считал свою теорию более полным, хотя отнюдь не окончательным, проникновением в замыслы Творца, в «законы, запечатленные в материи Творцом» (419). Творец, по Дарвину, не участвовал в создании каждой разновидности животных, но задал живой материи законы эволюции. «Виды образуются и истребляются благодаря медленному действию и теперь еще существующих причин, а не в

силу чудесных актов творения» (419). Природа не терпит скачков («чудесных актов») – этот принцип Дарвин, по мнению многих современных биологов, неправомерно абсолютизировал.

Развитие науки и вообще человеческого сознания в XX веке подтвердило силу идей эволюционизма. «Что такое эволюция – теория, система, гипотеза?.. Нет, нечто гораздо большее, чем все это: она – основное условие, которому должны отныне подчиняться и удовлетворять все теории, гипотезы, системы, если они хотят быть разумными и истинными. Свет, озаряющий все факты, кривая, в которой должны сомкнуться все линии, – вот что такое эволюция».[260] Но эволюционный процесс «оказался гораздо более сложным и многогранным, чем он представлялся Дарвину».[261]

Горячий апологет эволюционизма, ученый и теолог Пьер Тейяр де Шарден хорошо видел, по замечанию о. Александра Меня, «ту пропасть, которая отделяет человека от всего остального мира», «рассматривал человека как самое поразительное явление в мире».[262] Тейяр де Шарден, сам во всеоружии естественно-научного метода, оставляет за теологией право говорить о «творческом акте» в возникновении человека («Ничтожный морфологический скачок – и, вместе с тем, невероятное потрясение сфер жизни – в этом весь парадокс человека» – 163), об «индивидуальном мгновенном скачке от инстинкта к мысли» (179).

Известно, как критика с недоверием встретила финал чеховской «Дуэли». Превращение Лаевского, его перелом к человеческому казался выпадающим из его естественного развития, неоправданным скачком, немотивированным чудом, невероятным событием. Но речь должна здесь идти не о мотивированности только в пределах психологизма.

Начав с эволюционных приемов, а затем дав возможность своему герою почти мгновенно родиться или возродиться как подлинному человеку, как спасшемуся христианину (под воздействием покаяния и наедине с Пушкиным: «с отвращением читая жизнь» свою), – Чехов, думается, вступил в спор с классическим дарвинизмом в понимании возможности скачка, или «чудесного акта», как называл скачки в природе сам Дарвин. Напряженный диалог между дарвиновским и христианским пониманием природы человека завершился признанием возможности чуда.

В этом Чехов приблизился к тому синтезу дарвиновского метода и христианской концепции человека, который наметили и объяснили в нашем веке П. Тейяр де Шарден и другие ученые и теологи. Но сам Чехов уже в свое время не сомневался в

возможности непротиворечивого соединения научного и вненаучного объяснения феномена человека.[263]

После Сахалина, точнее, после «Дуэли» картина обращений к Дарвину в произведениях Чехова меняется. Теперь писатель, если упоминает о Дарвине, говорит только о вульгарном или спекулятивном использовании имени великого англичанина в обывательско-интеллигентской среде («Соседи», «В усадьбе»). «Я – неисправимый дарвинист» – эта фраза «жабы» Рашевича («В усадьбе») стоит фразы Симеонова-Пищика о Ницше, который «говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно».

Можно ли сделать отсюда широкий и далеко идущий вывод о том, что в диалоге Дарвинова и Христова начал до «Дуэли» перевешивало первое, а в этой повести произошел перелом и далее в чеховском мире начинается господство второго? Примеры из «Соседей» и «В усадьбе» говорят как будто об установлении иронического тона по отношению к былому кумиру.

Я бы сделал иной вывод. «Дуэль», с ее утверждением возможности скачка, то есть чуда, говорит, скорее, не о смене полюсов, не об отказе от одного начала в пользу другого. Дарвиново начало всегда будет присутствовать в чеховском мире. Так, во многом легло в основу конфликтов в чеховских пьесах дарвиновское понимание борьбы за существование, идеи о зависимости одного органического существа от другого, о том, что борьба «бывает наиболее ожесточенной между особями одного и того же вида» (75) и т. д.

Чехов-художник все усложнял свой метод изображения жизни, принимал в расчет все новые факторы, откликался на все новые толчки от литературы, от жизни (по Дарвину: «различные обширные группы фактов» – 412). И именно это состояние вечного поиска, ощущение жизни не как пребывания в обретенном решении – вере, а как вечной проблемности и становилось основой его художественных шедевров.

Рихард Вагнер и русские писатели XIX века (Неизученные проблемы)

1

Отношение русских писателей-классиков к творчеству и идеям Рихарда Вагнера – большая и до конца далеко не изученная тема.

Достаточно хорошо известна и описана одна ее сторона –

внешняя, фактическая: упоминания, отзывы, знакомства, оценки. Прежде всего в фундаментальной работе Ал. Гозенпуда «Вагнер и русская культура» и в недавней капитальной книге Розамунды Бартлет «Вагнер и Россия», а также в монографиях типа «Тургенев и Вагнер», «Достоевский и Вагнер», «Лев Толстой и Вагнер», в отдельных статьях собрано немало фактического материала.[264] Хотя и в этой, внешней стороне освоения русскими писателями явления Вагнера – конкретики рецепции, оценок и интерпретации – остаются неучтенными, неосвоенными отдельные моменты.

Все же хочется сосредоточить внимание на том, что пока остается в стороне, но представляется главным.

Чтобы сразу обозначить это главное, приведу сопоставление, которое сделал Тургенев в 1868 году в письме к Полине Виардо: «…в последнем романе Льва Толстого есть нечто вагнеровское».[265] Последний роман Льва Толстого, о котором говорит Тургенев, – это «Война и мир». Отношение Тургенева к Вагнеру, как увидим, неоднозначно. Отношение Л. Толстого к Вагнеру, как известно, однозначно отрицательное. И все-таки один великий художник, говоря о двух своих собратьях по искусству, утверждает сходство их путей.

В том же письме есть слова о Вагнере: «Здесь начинается новое искусство». В творчестве и эстетике Вагнера начиналось «новое искусство». В произведениях великих русских романистов (с которыми в Европе тогда еще не были знакомы) тоже начиналось «новое искусство». И какими бы ни были конкретные оценки тех или иных произведений Вагнера или его творчества в целом (а оценки эти всегда обусловлены конкретными обстоятельствами – в частности, театральными постановками, далеко не всегда удачными), тургеневское сравнение задает направление и уровень сопоставления. Именно здесь – в сопоставлении вклада Вагнера, с одной стороны, и Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, с другой, в развитие европейской мысли и искусства, – заключен главный смысл изучения данной проблемы.

Итак, мы знаем, что первым страстным пропагандистом Вагнера в России был композитор и театральный критик А. И. Серов. Что среди русских писателей первые позитивные оценки Вагнера принадлежат П. А. Вяземскому и В. Ф. Одоевскому. Что в переписке с Вагнером состоял А. И. Герцен, высказывавший свое мнение об эстетических трактатах немецкого композитора, особенно о «Музыкальном произведении будущего». (Между прочим, здесь уже начинаются биографические контакты. Мальвида фон Мейзенбуг, эмигрантка после событий 1848–1849 годов, одно время бывшая близким другом Герцена и

воспитательницей его дочери, стала затем экзальтированной вагнеристкой и состояла в близких отношениях с семьей Вагнера и с Фридрихом Ницше.[266] Другая биографическая связь Вагнера с русской литературой и общественностью, о чем он сам написал в своих мемуарах, – Михаил Бакунин. И может быть, к изучению отношений русского революционера-анархиста и его немецкого друга в эпоху дрезденских событий 1849 года может добавить новые детали и краски учет того обстоятельства, что в молодые годы с Бакуниным был в самых тесных отношениях Герцен, а впоследствии с его семьей и Тургенев и Л. Толстой, что Достоевский, слушавший речь Бакунина на конгрессе Лиги мира в 1867 году, пришел в негодование от тех идей Бакунина, которыми за полтора десятилетия до того был заворожен Вагнер. Все это – a propos о биографических контактах Вагнера с русскими писателями.) Мы знаем также, что первым среди русских писателей, назвавшим себя «вагнеристом», был поэт и критик Аполлон Григорьев в годы его почвенничества и участия в журналах, редактируемых Достоевским.

В письмах поэта, прозаика и драматурга Алексея К. Толстого мы встречаем уже такие признания: «…я вагнеризируюсь все более и более <…> Так что теперь итальянская музыка мне кажется немного бесцветна, немного холодна; но зато я способен слушать «Лоэнгрина» или «Тангейзера» два раза сряду, в один присест, даже если бы было возможно, то после последнего удара смычка потом начать снова слушать оперу».[267]

Итак, русские писатели вместе со всей русской публикой мало-помалу вагнеризировались. Но, повторяю, суть состояла в том, что независимо от Вагнера, параллельно с ним, и только иногда прямо имея в виду его идеи, великая русская литература испытывала и пролагала те же новаторские пути – порой сходные с путями немецкого гения, порой прямо противоположные, и в этом сказывалось ее огромное своеобразие.

2

В тургеневедении принято в качестве аксиомы, что «Тургенев отрицательно относился к творчеству Вагнера» (это утверждение дважды повторяется в комментариях к академическому изданию его писем– 8, 459, 514). Но такое утверждение представляется упрощенным и односторонним.

Дело не только в том, что и сам Тургенев, и мемуаристы свидетельствуют о том, что отдельные номера из вагнеровских

опер доставляли ему «величайшее удовольствие» (9, 370), например, «Полет валькирий», увертюра и антракт из «Мейстерзингеров». И дело не только в том, что все насмешки и отрицательные эпитеты, которыми Тургенев награждает в своих письмах Вагнера, восходят, по существу, к одному эпизоду – его присутствию в Мюнхене на неудачной, проведенной вопреки воле самого Вагнера, генеральной репетиции «Золота Рейна», связанным с этим интригами баварского двора, слухам о «странных» отношениях между Вагнером и молодым королем Людвигом II, а главное – «беснованиям» вагнерофилов, для которых, с иронией замечает Тургенев, «Вагнер чуть не Христос» (8, 79).

В письмах Тургенева к Полине Виардо, когда речь заходит о Вагнере, можно почувствовать скрытую позицию иронического сопротивления по отношению к вагнерианским восторгам французской певицы. И здесь следует видеть не просто «отрицание», а нечто иное. Тургенев отдает должное «грандиозной и мощной» (9, 370) музыке Вагнера, но… признает, что его собственным эстетическим вкусам и пристрастиям она не отвечает. «Я чувствую, что это, быть может, и очень красиво, но совсем не то, что я любил когда-то и люблю до сих пор» (7, 157).

Тургеневское сравнение музыки Вагнера с «Войной и миром» Л. Толстого отнюдь не случайно. Ведь и по отношению к творчеству Л.Толстого у Тургенева была своя позиция – ее можно сопоставить со знаменитым письмом Афанасия Фета о «Войне и мире» или книгой Константина Леонтьева о романах Л. Толстого. Все они – и Фет, и Леонтьев, и Тургенев – безусловно признавали мощь и грандиозность гения Толстого, но упрекали его за то, что в своем языке, в своих описаниях он не боится и не брезгует тем, что они называют «изнанкой» жизни, то есть смелым натурализмом, введением тех «чувственных» картин и подробностей, которые не соответствовали их более традиционным, более классическим представлениям о красоте.

В этом – в нарушении прежних канонов красоты (дорогих ему самому) – и увидел Тургенев сходство между Л.Толстым и Вагнером. Он назвал Вагнера одним «из основателей школы стенания, отсюда его сила и глубина воздействия» (там же), опять-таки имея в виду утверждавшиеся Вагнером новые способы выразительности. И нельзя не напомнить о разных подходах Тургенева и Л. Толстого к изображению внутреннего мира человека – «тайной психологии» у Тургенева и противоположной ей по силе воздействия «диалектике души» у Толстого как разных подходах к достижению правдивости, к которой стремились оба художника.

Тургенев признавался, что для того чтобы признать другое, не близкое ему, более «чувственное» «новое искусство» (а представителями такового для него являлись в равной мере Вагнер и Л. Толстой), ему требуется «сделать известное усилие», но, добавлял он, «усилие безусловно необходимо» (там же). Как видим, ни о каком безусловном «отрицании» говорить не приходится.

В теме «Тургенев и Вагнер» возможны также некоторые параллели, сближающие двух художников.

Так, известна статья Ирены Мазинг-Делич «Инсаров как Тристан», в которой она отстаивает гипотезу, что третий из романов Тургенева, «Накануне», созданный между 1860-м и 1861-м годами, написан под воздействием вагнеровской оперы «Тристан и Изольда» (точнее, либретто этой оперы, опубликованного впервые в 1859 г.). И что, в частности, любовная линия Инсарова и Елены повторяет линию томления любви – смерти вагнеровских героев.[268]

Но вот параллель, на которую до сих пор не обращалось внимания. Это – тема противопоставления, борьбы, взаимоисключенности любви и долга – тема, определяющая смысл таких произведений Тургенева, как «Фауст» или «Дворянское гнездо», и – в равной мере «Тангейзера» и «Тристана и Изольды» Вагнера. И здесь не требуется столь хитроумных предположений, которые делает Ирена Мазинг-Делич, чтобы доказать устремленность мысли Вагнера и Тургенева к одной проблеме. Следует лишь вспомнить, что в этой проблеме (борьбы методу устремлением к счастью и долгом) и у Вагнера и у Тургенева есть общие предшественники в немецкой философии и литературе – Шиллер, Кант, Шопенгауэр.[269] Этим – общими учителями и предшественниками, а не прямыми перекличками – определяется мера сходства между отдельными мотивами и темами у Вагнера и Тургенева.

3

И в теме «Достоевский и Вагнер» можно увидеть новые аспекты, если вспомнить об общих для них, как и для всего европейского сознания XIX века, источниках в литературе и философии предшествующего столетия.

Розамунда Бартлет, заметив, что Достоевский «решительно отрицал» Вагнера[270], ограничилась пересказом основных положений статьи 1913 года Аркадия Горнфельда «Достоевский и

Вагнер». Тогда, в 1913 году, в кульминационный момент российского вагнеризма критик указывал на то, что, по его мнению, объединяло творчество двух великих «художников-пророков» и что сделало их обоих кумирами русского «серебряного» века (сходство биографических путей от юношеской революционности к поздним «религиозности и охранительному национализму»; мифологизм художественного мышления; интерес к иррациональному и бессознательному во внутреннем мире их героев; основанность целого ряда их произведений на идеях искупления и возрождения; сходство между такими героями, как князь Мыш-кин и Алеша Карамазов, с одной стороны, и Парсифаль, с другой, и т. д.[271]).

А. Гозенпуд скептически оценивает эту статью и говорит о «кажущемся сходстве» Вагнера и Достоевского, о том, что и проблему искупления, и проблему положительного героя оба художника решают совершенно различно.[272] Параллель между Достоевским и Вагнером нуждается в дальнейшем осмыслении, и вот еще по крайней мере два момента, дающих пищу для размышления.

Напомню один эпизод из жизни и публицистического творчества Вагнера. По просьбе Людвига II Баварского он написал трактат о социальной метафизике.[273] Вначале в нем Вагнер пишет о том, как не оправдались его надежды, которые он питал в годы революционной молодости. Он никогда не разделял принципы всеобщего уравнения, но надеялся, что человечество, освободившись от самых унизительных обязанностей, будет с меньшими усилиями возвышаться до настоящего искусства. Теперь Вагнер понял, что ошибался: масса тупа и инертна, бунт бесполезен и есть содействие ее иллюзиям; он думал, что масса в состоянии способствовать завоеваниям культуры в истории; теперь он признал ее неспособной даже к участию в поддержке уже завоеванной культуры. Масса чувствует только элементарные, грубые, скоропреходящие потребности. Всякая возвышенная цель для нее недостижима. Как добиться от масс служения культуре, которая остается для них чужеродной, как достичь того, чтобы масса служила с усердием, с любовью и была способна ради нее жертвовать даже своей жизнью? Вся задача политики, по Вагнеру, заключается в этом вопросе, и неразрешимость его только кажущаяся. Ведь если обратиться к природе: никто не понимает ее целей, а между тем все существа служат им. Каким образом природа умеет привязывать к жизни? Она просто обманывает свои создания, она наделяет их инстинктами, которые от самых низменных животных требуют долгих жертв и добровольных страданий. Природа создала

преданность человека людскому стаду, она окутывает иллюзиями всех живущих и убеждает их бороться и страдать с постоянным упорством.

Общество, считает Вагнер, должно поддерживаться такими же иллюзиями. Иллюзии придают ему прочность, и задача тех, кто управляет, заключается в том, чтобы поддерживать эту прочность, распространяя спасительные иллюзии. Самые существенные из них – патриотические и религиозные иллюзии и догмы. Их-то и должен поддерживать король среди своего народа.

Если простой человек попадает во власть этих двух иллюзий, то он может вести счастливую жизнь, у него есть правила, и он спасен. Жизнь же правителей более сложна и опасна: они распространяют иллюзии и, значит, знают им цену. Жизнь встает перед великим исключительным человеком без всякого покрывала и открывается во всей силе своего трагизма. Король и избранная благородная среда окружающих его для самих себя ищет успокоительных иллюзий, являясь в данном случае одновременно и авторами, и участниками. Искусство спасет их. Теперь оно выступает не для возбуждения наивного энтузиазма толпы, а для облегчения страдания духовно-благородных людей, для поддержания в них чувства мужества. Оно придает жизни вид игры и, превращая в призрачные картины самую ужасную действительность, освобождает от общественной необходимости, радует и успокаивает.

Спрашивается, разве не напоминают почти все положения этого трактата другое откровение – рассуждения Великого Инквизитора из романа Достоевского «Братья Карамазовы»? Деление человечества на два неравных разряда – пасомых, человеческое стадо, и пастырей – великих, исключительных людей. Презрение к массе – стаду. Отнятие у масс свободы (избранные получают неограниченную власть), взамен которой ей дается иллюзия, и эта иллюзия сделает стадо счастливым и послушным одновременно.

Известно, что Фридрих Ницше, познакомившись с трактатом Вагнера, сказал: «Из всего прочитанного мною мало есть вещей, которые бы так поразили меня».[274] Впечатление, полученное им, было так велико, что влияние этой вещи Вагнера отразилось на всех, вплоть до самых поздних, его произведениях.

Но также известно, что Ницше признавался, что он узнал самого себя в герое «Записок из подполья». Вагнер и Ницше как модели героев Достоевского – такой поворот темы, насколько мне известно, еще не рассматривался. Но если можно говорить о ницшеанской (а по истокам – вагнерианской) природе мыслей Великого Инквизитора или Подпольного человека, то отнюдь

невозможно поставить знак равенства между взглядами Достоевского и идеями его героев. Проблема дистанции между ними давно известна.

Но чем тогда объяснить эти очевидные и поразительные совпадения? Во всяком случае, не влияниями. Достоевский, очевидно, не читал трактата Вагнера, Вагнер явно не читал «Братьев Карамазовых», к тому времени еще не написанных. Объяснение здесь, помимо того, что некоторые идеи носятся в воздухе, создавая дух времени, и в том, уже упомянутом обстоятельстве, что у этих художников-мыслителей были общие учителя-предшественники. В данном случае – Фридрих Шиллер, от которого к Достоевскому пришел Великий Инквизитор; Шиллер, развивавший задолго до Вагнера концепции трагизма, искусства как игры, реабилитирующей функции искусства и др.

И еще одну возможную параллель подсказывает наблюдение, сделанное над музыкой вагнеровского «Тангейзера» Алексеем К. Толстым. «Не знаю, верно ли я заметил, но мне кажется, что в других операх, где происходит борьба зла и добра («Фрейшютц», «Роберт» и даже «Дон Жуан»), эти обе силы являются поочередно, тогда как в «Тангейзере» они появляются одновременно, составляя одно целое, дополняя друг друга».[275]

Если это наблюдение верно по отношению к музыке, то в литературе XIX века проблему неразрывного единства добра и зла в душе человека (борьбы бога и дьявола, идеала мадонны и идеала содомского, двух бездн и т. д.) с потрясающей силой поставил в своих романах Достоевский. Соотнесенность творчества немецкого композитора и русского писателя в этом аспекте еще ждет своего рассмотрения.

4

Когда говорят об отношении к Вагнеру Льва Толстого, то вспоминают, конечно же, антивагнеровскую XIII главу трактата «Что такое искусство?», резкие высказывания в дневнике, записных книжках, письмах. Но, говоря об оценках Вагнера Л. Толстым, следует обращать внимание не только на их резкость. И не только на то обстоятельство, что Толстой скорее был знаком с мифом о Вагнере, с культом Вагнера, расцветшим у него на глазах в Европе и затем в России, и в гораздо меньшей степени – с произведениями Вагнера (только один раз Толстой слушал единственную оперу Вагнера, убежав после первого действия, «Кольцо нибелунга» он знал по пересказу сюжета Н. Н. Страховым

и по переложениям для фортепиано С. И. Танеева).

Надо, конечно, принимать во внимание эти обстоятельства, но также и другое – то, в каком ряду оказывается Вагнер в толстовских отрицаниях, а также то, во имя каких принципов Лев Толстой отрицает Вагнера. И здесь нередко мы видим не только абсолютное несходство, но и некоторые точки схождения между ними.

Макс Нордау в своей книге «Вырождение» видел именно в Толстом и Вагнере сходный тип вырожденцев, то есть крайних, отличных от нормы, выразителей разрушения упорядоченных канонов.[276] Можно было бы пренебречь этими скорее экстравагантными, нежели убеждающими параллелями из нашумевшей в свое время книги. Но оказывается, что сам Толстой, не устававший приводить имя Вагнера как наиболее убедительный пример падения европейской мысли и искусства, пример псевдоискусства, в определенном смысле ставил себя в один ряд с Вагнером.

Мы читаем в толстовском трактате «Так что же нам делать?» о тех духовных запросах, которые предъявляются к людям науки и искусства теми, кто занят «мускульной, физической работой», «производителями телесной пищи, рабочими». Толстой задает вопрос: «Чем же ответим мы, люди умственного труда, если нам предъявляют такие простые и законные требования? Чем удовлетворим мы их? <…> Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, Л.Толстым, <…> музыкой Вагнера или новейших музыкантов? Ничто это не годится и не может годиться, потому что мы <…> потеряли совсем из виду то единственное назначение, которое должна иметь наша деятельность. Мы даже не знаем, что нужно рабочему народу…».[277]

Если Вагнер отрицается в одном ряду с Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, если в самоотрицании Толстой ставит себя в один ряд с Вагнером, тогда это какой-то совсем особый тип отрицания. Еще одно высказывание в том же духе (запись, относящаяся к лету 1893 года): «Только не понимающие искусство проводят славу quasi художникам подражателям: Шекспир, Вагнер, Рафаэль, в которых не видать главного: души творца» (52, 276).

Оказаться среди отрицаемых наряду с Шекспиром и Рафаэлем (а в других случаях отрицательных отзывов Толстого – с Данте, Гегелем, Дарвином, Ибсеном, современной медициной, микробиологией и т. д.), разумеется, скорее почетно. И важно осознать, что, отрицая Вагнера и все современное искусство (исключение он делает среди философов для Сократа, среди писателей – для Тютчева и Мопассана, среди композиторов – для

Шопена в некоторых произведениях и Гайдна), Толстой выдвигал свои требования к искусству. Нужно, чтобы оно «было ново, было хорошо ясно и было правдиво» (50, 125); искусству, которое должно передавать «только то, что содействует истинному благу, ведет к единению» (там же) – то есть искусству религиозному.

И собственное творчество Толстого столь же, в его глазах, не соответствовало такому предназначению искусства, как и творчество Вагнера.

5

Тема «Чехов и Вагнер» является совсем неразработанной – о ней даже не упоминается в монографиях А. Гозенпуда и Р. Бартлет.

В самом деле, кажется, нет ничего более разведенного по полюсам искусства, чем средний человек Чехова и герои и боги Вагнера, мифотворчество немецкого композитора и изображение повседневности и быта русским прозаиком и драматургом. Может быть, именно эта противоположность подразумевается в следующих словах убежденного философа-вагнерианца А. Ф. Лосева: «Вагнер от природы не был способен изображать что-нибудь маленькое, слабенькое, ограниченное, мелкое или беспринципное. Его художественная кисть только и была способна на гигантские образы, на титанические личности, на исполинские идеи. <…> Он всегда только и делал, что нагромождал одну идейно-художественную гору на другую, один запутанный и глубочайший сюжет на другой, одно потрясение на другое, постоянно переходя от одной трагической катастрофы к другой, <…> его уже переставали интересовать обыкновенные человеческие лица и обыденная практика личной или общественной жизни».[278]

С Чеховым сопоставляли исключительно Чайковского, который, в свою очередь, отдав должное новаторским открытиям Вагнера («Вагнера-симфониста»), пошел своим, совсем особенным, более соответствующим русской самобытности путем. Недаром в музыковедении существует предположение, что свою оперу («лирические сцены») «Евгений Онегин» Чайковский написал как бы в противовес монументальным созданиям Вагнера.

Но, с другой стороны, очевидно, что Вагнер, как и Чехов, являются, каждый в своей сфере, наиболее яркими примерами художников-новаторов, решительно расставшихся с

эстетическими предрассудками и шаблонами своего времени и проложивших новые пути в искусстве. Вагнер – признанный родоначальник современного музыкального языка. Чехов, по признанию писателей XX века (Артура Миллера, Эдварда Олби, Вирджинии Вульф, Владимира Набокова и мн. др.), определил пути драматургического и новеллистического новаторства в следующем столетии. Столь чуткий истолкователь творчества наиболее близких ему писателей и композиторов, как Томас Манн, в разные годы обращался к творчеству Вагнера и Чехова («Страдания и величие Рихарда Вагнера», 1933; «Слово о Чехове», 1954). В творчестве этих двух столь несхожих художников Томас Манн искал отвечающее сознанию человека XX столетия, враждебное душе мещанства, то «задушевное и сокровенное», говоря его словами из статьи о Вагнере[279], что составило вклад каждого из них в европейскую культуру.

В последнее время появились исследования, которые прямо связывают Чехова по крайней мере с некоторыми из новаторских введений Вагнера. Оба художника преобразовали саму структуру жанра, в котором они работают. Так, музыкальные критики в статьях о Вагнере писали о его «с годами увеличивающемся презрении к сценическому интересу», когда «самое драматическое событие происходит за сценой и передается в рассказе <…>, а на сцене, напротив, происходят вещи, не только бесполезные для сюжета, но и скучные сами по себе».[280] Говорили, применительно к Вагнеру, об «игнорировании условий сценического искусства и драматизма в смысле необходимого движения в ходе действия».[281]

Все эти упреки были общим местом и отзывов о пьесах Чехова, написанных, по признанию самого драматурга, «вопреки всем правилам драматического искусства» (П 6, 317). У Вагнера нашел применение принцип так называемой «бесконечной мелодии»: непрерывного музыкального звучания, не расчлененного на отдельные обычные «номера», – у Чехова мы находим отказ от традиционного членения пьес на «явления». Основным музыкальным принципом Вагнера является использование системы лейтмотивов, то есть постоянных мелодических оборотов для характеристики какого-либо героя или явления, – у Чехова система так называемых повторяющихся сквозных мотивов отмечается исследователями его прозы и драматургии как основной конструктивный признак.[282] Чехов-художник, как никто до него в русской литературе, широко ввел в прозу и драматургию начало музыкальности, и то, что отыскиваются параллели между его открытиями и открытиями Вагнера-музыканта, говорит об общности художественных

исканий в европейской культуре XIX века.

Еще один возможный аспект сопоставления – проблема синкретизма художественных произведений. Общеизвестно место идеи Gesamtkunstwerk в эстетике Вагнера. Американский исследователь Томас Винер разрабатывает проблему синкретизма чеховского искусства. Он пишет о синкретизме невербальных элементов в чеховском искусстве: Чехов живописен, музыкален, графичен, кинематографичен, театрален; элементы мифа, примитивного искусства, фольклора играют у него структурную роль, как потом в авангардном искусстве XX века.[283]

Русские символисты, следующее за Чеховым поколение художников, сделали Вагнера своим кумиром.[284] Для Вячеслава Иванова, например, основным в проблеме Вагнера был вопрос о «воскрешении древней трагедии», о намеченном вагнеровскими произведениями возрождении искусства как «общего религиозно-мифологического действа».[285] Выдвигая требование превратить современный театр в древнее культовое действо, Иванов не в последнюю очередь имел в виду отказ от чеховских форм бытового театра, неспособного якобы за единичным увидеть общее, за вздором и пустяками повседневности – трагизм бытия, на котором было сосредоточено античное искусство и творчество Вагнера.

Что обращенная к современности драматургия Чехова противостоит не столько античности и Вагнеру, сколько символистским истолкованиям вагнеровских идей, почувствовал такой теоретик и практик символизма, как Дмитрий Мережковский. Он высмеял фантастичность проектов Вячеслава Иванова и других «русских мифотворцев»: «покрыть страну орхестрами, фимелами – очагами свободы» и т. п. («Ах, шутники, шутники! С луны свалились что ли? В России ли жили, знают ли, что такое Россия?»[286]) – и противопоставил им творчество Чехова, казалось бы, «молчащее о святом», чуждое «мировым» метафизическим вопросам, но своим путем воссоздавшее трагическую концепцию жизни современного человека. Творчество обоих художников, и Вагнера и Чехова, хотя в совершенно различном художественном воплощении, проникнуто ощущением трагизма бытия, и этот сопоставительный аспект ждет своего исследователя.

Воздействие идей и наследия Вагнера на русскую культуру достигнет апогея в начале XX века. Но исследование соотнесенности творчества Вагнера с творчеством классиков русского «золотого» века оказывается перспективной, далеко не до конца изученной темой. Ее разработка ведет к пониманию развития путей искусства, способствует углубленному

пониманию связей между двумя великими культурами.

Франция в судьбе Чехова [287]

Сейчас мы переживаем такие времена, когда Чехов даже самым верным его ценителям и почитателям может показаться несвоевременным, трудно соединимым с новой бурной реальностью его страны.

Ответ на вопрос о современности Чехова и освещение темы «Чехов и французская культура» зависят от того, кого мы в нем видим и как его понимаем.

Меня интересует то качество Чехова, которое часто или не признается, или отрицается. Чехов не просто изобразитель своего времени, не только лирик или бытописатель, но оригинальный художник-мыслитель, занимающий в истории русской мысли особое место. Это писатель, сказавший, что «никто не знает настоящей правды». Писатель, который в отличие от всех абсолютистов в русской литературе, прошлых и нынешних, предлагающих каждый раз свою единственную, абсолютную правду, обязательную для всех, говорит, что следует «индивидуализировать каждый отдельный случай», ибо нет болезней вообще, а есть конкретные больные.

Чеховский скептицизм по отношению к самым разным претензиям на обладание истиной типологически родствен картезианскому сомнению во всем, подозрению в недостоверности. (Хотя критерии достоверности у Декарта и критерии настоящей правды у Чехова, разумеется, различны.) Поистине в духе автора «Discourse de la methode» звучит сказанное Чеховым о том, что в решении вопроса о Боге нужно не мистическое откровение, а нужны ясность и логическая неопровержимость, «чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога – т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (ПИ, 106).

Не сразу Чехов пришел к этому, т. е. к самому себе. И диалог его с Францией и французской культурой разворачивался постепенно.

1

Переклички с Францией, с «французским» встречаются и в писательской биографии, и в произведениях Чехова с самого

начала. Это еще не диалог – скорее, некие предзнаменования, сами по себе любопытные, но еще не позволяющие говорить о настоящем диалоге с французской культурой.

Первым театральным впечатлением будущего реформатора мирового театра была оперетта «La belle Helene» Ж. Оффенбаха.

Первым и самым известным его псевдонимом стало сочетание несколько вычурного, французистого Чехонте с простодушным русским Антоша.

В первом же известном его печатном произведении «Письмо к ученому соседу» герой то и дело вворачивает французские или будто бы французские словечки: «Дочь моя Наташенька… она у меня *эманципе*, все у ней дураки, только она одна умная… Через неделю ко мне прибудет брат мой Иван (Майор), человек хороший, но между нами сказать, *Бурбон* и наук не любит» (1, 15).

Уже здесь мы видим те основные варианты введения «французского» материала и обращения с ним, которые пройдут через все раннее, юмористическое творчество Чехова.

Это не те реминисценции из французской истории и литературы, которые мы встречаем в произведениях писателей-аристократов от Пушкина до Толстого, и не тот французский язык, на котором говорят их герои, для которых французский был стилистической разновидностью повседневной речи. Реплики и монологи многих героев Чехова-юмориста нашпигованы некоторым ограниченным набором французских словечек и оборотов, вошедших в речевой обиход того среднего человека, который и становился основным героем писателя, – студентов, актеров, купцов, мелких помещиков, офицеров и чиновников, обитателей меблированных комнат, железнодорожных пассажиров, дачников, их жен, сыновей и дочек…

Способы коверкания и искажения, обрусения, которым подвергаются французские слова и обороты в этой среде, разные, как есть здесь разные уровни претензий на образованность, а стало быть, на умение вставить французское словцо.

«…*Мамзелей* штуки четыре… какие попухлявей», – требует полуграмотный купец («Ярмарочное «итого"» – 3, 45).

«Молодые жены нынче уж слишком тово… *рандеву, соус провансаль»* – так излагает свой взгляд «дьякон, трапезовавший с нами» («В почтовом отделении» – 2, 263).

«Какая ты у *меня растрепе*, Манюня! Чистая Луиза Мишель» – а это из монолога воинского начальника Ребротесова («Невидимые миру слезы» – 3, 50).

Интересно, что и автор в этих произведениях, или близкий автору повествователь, прибегают к сходным приемам.

«Тапер»: подполковник Присвистов отдает свою дочку за

купца Ескимосова. «Этот Ескимосов *парвеню* и *мове-жанр*, свинья в ермолке и моветон, но папаше с дочкой *манже* и *буар* хочется, так что тут некогда рассуждать о *мове-жанрах*» (4, 205).

Так же обстоит с французскими именами и фамилиями.

Институтка Наденька N. «прочла много книг», среди них «Ливанова и *Дюму*» (1, 25).

Персонаж из рассказа «В бане» цирюльник Михайло говорит: «Меня в домах *Мишелем* зовут, потому я дам завиваю» (3, 180).

И автор во множестве рассказов извлекает комический эффект из сочетания российских реалий с якобы французскими именами, сочетаний откровенно абсурдных. В рассказах мелькают подполковник Требьен, хозяйка пансиона madame Жевузем, которую воспитанницы бранят Жевузешкой, клоун Генри Пуркуа, учитель французского языка Трамблян и т. д. Не менее забавны «говорящие» русские фамилии в сочетании с французскими названиями и именами: grande-dame Свирепеева, «обже» антрепренера Фениксова-Диамантова, ingenue Унылова, всяческие Софи Окуркова, Мари Крыскина и т. п.

Гастрономические, театральные, галантерейные и т. п. названия, обозначения, термины, пришедшие в Россию из Франции, переиначиваются чеховскими персонажами. Они рассуждают о *тульнюрах, Salon des variétes* переименовывают в соленый вертеп. Но и повествователь то и дело подвергает шутливому обрусению французскую лексику: *канканчик;* мою *комилъфотностъ;* драповое с протертой ворсой *пальтишко;* возвращался *«под шофе»; бюстик* посредственный девицы Подзатылкиной…

Такая близость повествователя и персонажей была в полном соответствии с поэтикой юмористических журналов, в которых сотрудничал молодой Чехов. Основная черта этого стиля – насмешка, пародирование. Но это осмеяние, пародирование не французских слов, имен и названий, а их употребления в той полуобразованной массовой среде, на которую эти журнальчики были рассчитаны и с которой они держались на дружеской ноге. Оригинального в этом было мало, развивалась традиция, шедшая еще от Гоголя, хотя нельзя не отметить чрезвычайное разнообразие в том, как Чехов использует все возможности рассмешить читателя, обыгрывая французские обороты в русской речи. (Французский элемент в таком использовании в чеховских произведениях в принципе уравнен с немецким, английским, латинским, итальянским, хотя количественно и преобладает.)

Все это, вместе взятое, – как бы развернутая иллюстрация к мнению, высказанному маркизом де Кюстином, отмечавшим в русских «их притязание казаться такими, как мы… их

беспрестанно одолевает желание подражать другим народам, и они подражают им по-обезьяньи, представляя копируемое в смешном виде».[288]

Русские в XIX в., впрочем, не уступали в таких же анималистических уподоблениях нравов и обычаев других народов. Вспомним отзывы Собакевича о французской кухне или такие рассуждения чеховского персонажа помещика Гауптвахтова («Забыл!!»): «Вы немец или француз?.. Хорошо, что не француз… Не люблю французов… Хрю, хрю, хрю… свинство! Во время войны мышей ели…» и т. п.

Идея превосходства привычного своего над непривычным чужим иронически сформулирована Стендалем: «В наших глазах обитатели остальной Европы не более чем жалкие недоумки», – или, на своем уровне и языке, персонажем чеховского рассказа «Свистуны», патриотом своего народа помещиком Восьмеркиным: «И что за народ! Какому, прости господи, скоту немцу или французу сравняться? Супротив нашего народа все-то свиньи, тля!» Определеннее всего тема русского бытового шовинизма звучит в рассказах «Дочь Альбиона» и «На чужбине», но к ним ведет цепочка более ранних произведений – «Die russische Na-tur», «Патриот своего отечества», «Глупый француз», герои которых бранят и высмеивают все французское (равно как и немецкое, и английское).

В гоголевском мире – это прекрасно показал Виктор Ерофеев[289] – тема противопоставления русского чужеземному, французскому, приобретала мессианскую, близкую славянофильству окраску. У Чехова тема решается иначе. Вновь у него не противопоставление своего чужому, а насмешка над противопоставлением. «Патриотизм», русофилия Гауптвахтова и Восьмеркина ему смешны и отвратительны, как, впрочем, будут смешны и отвратительны «космополитизм» и русофобия лакея Яши из «Вишневого сада»: «Возьмите меня с собой (в Париж. – *В. К.*). <…> Здесь… страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно…» (13, 236). Пародированию, осмеянию Чехов подвергает обе одинаково распространенные в его отечестве разновидности отношения к чужестранному в сопоставлении его со своим.

Исследуя, сколь многие мифы и иллюзии определяют сознание россиянина, молодой Чехов касается и такой их разновидности, как миф о Франции в русском обывательском представлении.

Брандмейстер в рассказе «Господа обыватели» уверен: «В Западной Европе, взять хоть, например, Париж, на каждой улице по каланче. <…> Пожарная команда все время скачет по улице,

народ давит… Там можно служить!» (3, 105, 106). Помещик Камышев («На чужбине») убеждает гувернера-француза: «У нас коли женился, так прилепись к жене и никаких разговоров, а у вас черт знает что. Муж целый день в кафе сидит, а жена напустит полный дом французов и давай с ними канканировать». В рассказе «В Париж!» обыватель сначала опасливо относится к идее поехать на лечение к Пастеру: «Ведь Париж, заграница… Европа! <…> …разные Везувии… окрестности!» – но потом расходится: «Я со смеху околею! <…> …всех там перебью!» (5, 49). Во вселенной такого обывателя все смешано, все одно– Везувий и Париж, немцы и французы. Для Чехова эта часть его общей, более широкой темы ложных представлений, которые правят жизнью русского человека.

Показывая отражение французского языка, реалий, культуры в русской жизни, в быту русской провинции, русского среднего человека, Чехов шел по путям, проложенным Фонвизиным, Гоголем, Мятлевым, Щедриным. Обильно вошедшие в произведения молодого Чехова «французские» элементы были еще, таким образом, диалогом не с Францией и французской культурой, а с его предшественниками в русской литературе.

Но и прямой диалог разворачивался и шел он по двум путям: в откликах Чехова на современную французскую литературу и позже в прямом знакомстве с Францией.

2

Диалог начался, первая встреча с французской литературой произошла в первом же значительном произведении Чехова – его юношеской Пьесе без названия. (Через много десятилетий первым замечательным интерпретатором ее станет Жан Вилар, создавший в ней образ русского Дон Жуана – Платонова, Дон Жуана поневоле.) Пьеса эта, ставшая скрытым источником для всего последующего чеховского театра, поражает, между прочим, одной особенностью. Юный автор не избежал в ней длиннот, чрезмерного изобилия лиц и сюжетных линий. Но зато он сумел избежать подчинения самой влиятельной системе современного театра, французской мелодраме.

В этой пьесе есть мелодраматические эффекты – есть подслушивания и заговор, есть благородный разбойник и низкий злодей, есть сцена с полотном железной дороги и с поездом. Это неудивительно: ведь в таганрогском театре Чехов-гимназист смотрел и «Ограбленную почту» Э. Лемуана-Моро, П. Сиродена и

А. Делакруа, и «Убийство Коверлей» Барюса и Кризафули, и другие популярные мелодрамы, целиком основанные на таких ходах. Удивительно другое: подобные приемы и эффекты в юношеской пьесе Чехова лишь на ее периферии, скорее всего, как следы, оставшиеся от первоначальной, забракованной ее редакции. Традиции Тургенева, русского романа в «Платонове» сильнее, нежели традиции модных французских пьес. Большинство искусственных театральных приемов Чехов-драматург отверг сразу и навсегда.

Поэтому, когда великая Сара Бернар гастролировала в 1881 году в Москве в «Даме с камелиями» и «Адриенне Лекуврер», 21-летний студент Чехов в своем фельетоне выступил не робким рецензентом-почитателем, а зрелым критиком сценических приемов этого гения декламации и мелодрамы. Восхищенные американцы выпили озеро Онтарио, в котором искупалась божественная Сара. Ничего похожего не произошло в Москве, и Чехов объясняет почему: «Мы видели публику… воспитанную на Тургеневе и Гончарове, а главное, перенесшую в последние годы столько поучительного горя. <…> Немудрено, если она не падает в обморок в то время, когда Сара Бернар за минуту до смерти энергичнейшими конвульсиями дает публике знать, что она сейчас умрет… Вся ее игра– есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. <…> В ней нет огонька, который один в состоянии трогать нас» (16, 15).

В этом заявлена уже своего рода декларация, программа. И ее независимость и самостоятельность, своеобразное чувство первородства могут иметь только одно объяснение: Чехов ощущал за своими плечами опыт русской литературы, наследником которой он себя уже осознавал. Званием «российского Сарду» он охотно наделил Владимира Тихонова, ныне забытого драматурга, сам же предпочел вступить в творческое соревнование – полемику с канонами «хорошо сделанной пьесы». (Впрочем, взаимоотношения драматургии Чехова с театром Сарду, Скриба, Дюма еще совсем не изучены.)

Полемическим характером отличалась и встреча молодого Чехова-прозаика с французской прозой. Его пародии на Гюго, Доде, Жюля Верна появились не в силу особого его пристрастия или критического настроя к французской литературе. Они были во многом данью поэтике юмористических журналов, культивировавших пародии на модных авторов. В первом упоминании о Чехове в русской критике его имя стояло рядом с именем Альфонса Доде[290] – правда, как пример величины, совершенно не соизмеримой с именем популярного в России французского писателя.

Почти неизученным остается целый пласт литературных связей Чехова – с второстепенными, ныне прочно забытыми, а в свое время переводившимися, бывшими в моде и вызывавшими споры французскими прозаиками. Так, недавно открылось, что «Тина» Чехова– это отклик на роман Жана Ришпена «Клейкая»[291]; такого рода открытий может быть немало. Жан Ришпен, Катюль Мендес, Эдуард Род, Поль Бурже – эти и подобные им имена не занимают сейчас большого места в истории французской литературы, но в будущих исследованиях они могут предстать своего рода «спутниками Чехова» рядом с русской «артелью восьмидесятников».

В массе своей эта литературная «артель» свидетельствовала об известном кризисе, наставшем в русской литературе к тому времени, когда в нее входил Чехов. Современных ему французских писателей Чехов мог пародировать, мог переиначивать предлагаемые ими сюжеты и персонажей, но французская литература в целом предлагала ему то, о чем так хорошо говорит близкий автору герой повести «Скучная история», предпочитавший именно французские книги. «Конечно, – говорит он, – было бы патриотичнее читать русских авторов, но, признаться, я не питаю к ним особенного расположения. Исключая двух-трех стариков, вся нынешняя литература представляется мне не литературой, а кустарным промыслом. <…> Я не скажу, чтобы французские книжки были и талантливы, и умны, и благородны. И они не удовлетворяют меня. Но они не так скучны, как русские, и в них не редкость найти главный элемент творчества – чувство личной свободы, чего нет у русских авторов…» (7, 292).

Достаточно вспомнить, что всего за несколько месяцев до того Чехов признавался, что обрел чувство личной свободы – а для этого пришлось по каплям выдавливать из себя раба, – чтобы увидеть, что французская литература немалую роль сыграла в его судьбе. Французская литература в целом, не отдельные ее тексты или имена.

И мы наглядно видим проявления этого чеховского чувства личной свободы, между прочим, в независимости и редкой прямоте его суждений о современных литературных явлениях – как французских, так и русских. Вот только два примера.

> Как-то Вы хвалили мне Rod'a, французского писателя, и говорили, что он Толстому нравится. На днях мне случилось прочесть один его роман, и я руками развел. Это наш Мачтет, но только немножко поумнее. <…> В предисловии этот Rod кается, что он был

раньше натуралистом, и радуется, что спиритуализм последних новобранцев литературы успел сменить материализм. Мальчишеское хвастовство, и притом грубое, аляповатое. Если, г. Зола, мы и не так талантливы, как Вы, зато в Бога веруем (П 4, 251–252).

Мы и *наш, свое* и *чужое* в этих чеховских словах различаются совсем не по национальному признаку. Чувство личной свободы освобождает и от пиетета перед именами, и от национальной, групповой, направленческой узости. Гораздо ближе, чем Золя, Чехову был Толстой, эпигоном которого и явился Эдуард Род, но справедливость для писателя поистине дороже воздуха.

Каждую ночь просыпаюсь и читаю «Войну и мир». <…> Замечательно хорошо. Только не люблю тех мест, где Наполеон. Как Наполеон, так сейчас и натяжки, и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле. Все, что делают и говорят Пьер, князь Андрей или совершенно ничтожный Николай Ростов, – все это хорошо, умно, естественно и трогательно; все же, что думает и делает Наполеон, – это не естественно, не умно, надуто и ничтожно по значению (П 4, 291).

Восставать против самых больших авторитетов, судить беспристрастно о самом любимом и позволяло Чехову чувство личной свободы, чувство справедливости.

Натурализм, во временной принадлежности к которому раскаивался Э. Род, самое авторитетное течение в европейской литературе, лишь краешком вошел в мир Чехова. Наной зовет свою любовницу Акульку герой его «Шведской спички». «Моя Нана», «Женское счастье» – так иронически использует Чехов названия романов Золя в заглавиях своих рассказов. «Становлюсь модным, как Нана», – усмехается он в одном из писем. Однако литературная теория Золя лишь на самое короткое время увлекла Чехова.

Казавшаяся в свое время вызывающей смелость французских натуралистов в биологическом детерминизме, в трактовке вопросов пола, наследственности, бестиальности и т. п. сейчас потускнела, кажется старомодной и наивной, литературная же смелость Чехова сохраняет свежесть по сегодняшний день. Сближение Чехова с Золя произойдет, но позже, на почве уже не литературной.

Был в современной Чехову французской литературе лишь один писатель, вызывавший у него безусловный интерес и восхищение, – Мопассан. «Вот писатель, после которого уже

невозможно писать по старинке. <…> Мопассан сделал огромный переворот в беллетристике. После него (Гаршин, Потапенко) все это так старо, что кажется чем-то отжившим их манера писания», – заметит Чехов всего за год до смерти.[292]

Напомню только одно чеховское произведение – пьесу «Чайка», где вопрос о смене старого новым в искусстве так остро переживается. Аркадина – актриса старой школы, провинциальная Сара Бернар: жизнь звезды, овации, букеты, подарки после «трогательной» игры в «La Dame aux camelias». Дюма-сын, Сарду– ближайшие по времени объекты творческой полемики в «Чайке», но присутствует там и более отдаленный фон – та же «Ограбленная почта» хотя бы. Современным как писатель, одним из нас признается Мопассан. Он да еще нестареющий, все-временной Шекспир – вот кто на устах у героев «Чайки».

Диалог с французской литературой у Чехова, таким образом, продолжался на протяжении всего его писательского пути.

Критики первых шагов чеховской прозы поощрительно прилагали к нему мерку Альфонса Доде. К началу века Чехова стали называть «русским Мопассаном», думая опять-таки, что выносят нашему писателю наивысшую оценку. Крупнейшие же прозаики XX века – от Вирджинии Вульф и Фолкнера до Бунина и Набокова – утверждали, что лучшие, непревзойденные в мировой литературе рассказы написаны именно Чеховым. Но если в искусстве повествования Чехов, вбирая уроки мэтров французской прозы, превзошел образцы, то в одном отношении он остался французской литературе обязанным безусловно: в ней он увидел пример «свободы (и) мужества писать как хочется», что для него было равнозначно творчеству.

3

И, наконец, самый прямой диалог Чехова с Францией – четыре его приезда в эту страну: в 1891, 1894, 1897/98 и 1900/1901 годах. Для всякого русского человека приезд во Францию, наверное, просто праздник или приключение. Но всякий русский писатель, возвращающийся из Франции и говорящий о своих впечатлениях, неминуемо, хочет он того или нет, продолжает или оспаривает определенную и давнюю традицию, начатую еще Тредиаковским и Фонвизиным, продолженную Карамзиным и Герценом, Достоевским и Щедриным.

Нередко, возвращаясь с Запада, русский писатель XIX века сурово, порой негодующе описывал картины повседневной жизни и нравов, с заслуженным презрением говорил о торжестве буржуазности, измене великим идеалам прошлого. Резче всего такое неприятие современной Франции выразил Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Это накладывалось на другую давнюю традицию: иронического изображения француза-эмигранта или визитера-путешественника. Грибоедовский «французик из Бордо», пушкинские «Mr. L'Abbé, француз убогой», незадачливый outchitel Бопре из «Капитанской дочки», потом тургеневский Mr. Lejeune – Франц Иваныч Лежень – и, наконец, многочисленные персонажи Чехова-юмориста с мнимофранцузскими фамилиями, все эти Пуркуа, Требьены, Шампуни, Антрну-Суади и Жевузёмы…

Чехов изначально чувствовал эту традицию, уверенно ею оперировал – и относился к ней с изрядной иронией.

В письме накануне поездки в Европу в 1891 году он пользуется ходячим образом: «В Петербурге я не принадлежал самому себе, меня разрывали на части; я должен был беспрерывно ходить по визитам, принимать у себя и без умолку говорить. Изображал я из себя грибоедовского французика из Бордо. Разумеется, больше всего приходилось говорить о Сахалине» (И 4, 183). А потом, возвратившись из Франции в Россию, Чехов писал не менее иронично: «…вернувшись из Содома и Гоморры» или: «…я уже вернулся из гнилого Запада и живу на даче» (И 4, 223, 230). Ирония здесь и по отношению к себе и по отношению к названной литературной традиции. В ситуации «русский писатель встречается с Францией» у Чехова свое место.

Поначалу поездка во Францию Чеховым и его спутником Сувориным не планировалась. В Европу Чехов ехал вскоре после Сахалина, и впечатлений, полученных в Италии, казалось, вполне достаточно. К моменту, когда все-таки было решено заехать в Париж в апреле 1891 года, Чехов уже испытал в Вене странное чувство от того, что «можно все читать и говорить о чем хочешь», его уже «очаровала и свела с ума Венеция», где он понял, что «искусство в самом деле есть царь всего», в Неаполе он уже пережил «головокружение от магазинов» (П 4, 200, 202, 210, 211), а в Монако был увлечен рулеткой.

И все-таки Париж одарил массой новых, особых впечатлений. Парижская толпа, парижские веселые заведения, которые прилежно посетил с Сувориным, вернисаж в Salon'e, только что выстроенная Эйфелева башня и даже первомайская демонстрация, при разгоне которой Чехов едва не был избит полицией. Он пишет: «Масса движения. Улицы роятся и кипят.

<…> Шум, гвалт. Тротуары заняты столиками, за столиками – французы, которые на улице чувствуют себя как дома. Превосходный народ. Впрочем, Парижа не опишешь…» (П 4, 219–220).

Превосходный народ… Чувствуется, что это сказано не просто об уличной толпе и не только по впечатлениям от уличных кафе. Это не значит, что впечатления Чехова от заграницы можно свести к одним восторгам. В зарубежных письмах Чехова видишь, что преклоняется перед красотой, отдает должные восторги благам цивилизации или, напротив, презирает рулеточные роскошь и богатство человек со сложившимся и независимым взглядом на жизнь.

Поездки во Францию этого взгляда изменить не могли, но внесли в него – опять-таки поездки в целом, а не какие-то их отдельные эпизоды – новый оттенок. Замечаешь это, например, по разбросанным там и сям в письмах 1891 года как бы затаенным вздохам, вызванным совсем разными случаями, но одно выражающим:

«Да, сударь, свобода великая штука». «Ах, свободы, свободы!»

А кругом «русские потемки» (П 4, 239, 302, 318).

И должно быть, из столкновения этих стихий – свободы как мечты и русских потемок – родятся вскоре многие страницы «Палаты № 6», потом, через несколько лет, «Крыжовника».

Вскоре после следующего возвращения из Парижа, в 1894 году, Чехов напишет: «Что должен желать теперь русский человек? Ему нужны прежде всего желания, темперамент. Надоело кисляйство» (П 5, 345). Отголоски этого прозвучат затем в «Моей жизни», «Доме с мезонином». Впечатления от Франции здесь отодвинуты на второй план; на первом – размышления о том, что делать русскому человеку, но внутренняя связь между ними столь же очевидна.

Самый большой след и в душе, и в произведениях Чехова оставил его третий приезд во Францию, в 1897–1898 годы, когда он должен был восемь месяцев провести на юге, и дело Дрейфуса —Золя, свидетелем которого он оказался.

Дело Дрейфуса в свое время потрясло весь мир, привело Францию на грань гражданской войны; до сих пор оно все еще как бы тлеет в памяти многих французов. Парижане лишь несколько лет назад поставили в Tuileries памятник Альфреду Дрейфусу.

Чехов, всегда считавший, что политика может интересовать большого писателя лишь постольку, поскольку нужно обороняться от нее, тут оказался захвачен делом сугубо политическим. В немалой степени именно потому, что Эмиль Золя повел борьбу против всего государственного аппарата за

оправдание оклеветанного еврея-капитана. Что Дрейфус не виноват в шпионаже, Чехов заключил, читая противоречивые газетные статьи. Но когда в защиту Дрейфуса выступил Золя, Чехов испытал «такое чувство, как будто народился новый, лучший Зола. В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали» (П 7, 166). В Золя и немногих, кто его тогда поддерживал, Чехов увидел «лучших людей, идущих впереди нации».

За частным случаем он почувствовал страшащее общее: «… заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней». Безуспешно он пытался убедить антисемита Суворина: «Когда у нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жиды, это Вильгельм…» Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты – это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство!» (П 7, 167).

По делу Дрейфуса Чехов ставил диагноз: Франция больна; «раз французы заговорили о жидах, о синдикате, то это значит, что они чувствуют себя неладно, что в них завелся червь, что они нуждаются в этих призраках, чтобы успокоить свою взбаламученную совесть». И все-таки, раз нашлись «лучшие люди, идущие впереди нации», – такие, как Золя, – «Франция чудесная страна, и писатели у нее чудесные».

История вхождения Чехова в дело Дрейфуса—Золя подробно описана в комментариях к седьмому тому его писем, не привлекших внимания во Франции, и до сих пор о роли Чехова и вообще о русских откликах на дело Дрейфуса здесь существует неправильное представление. Один пример: Арман Лану в своей книге «Здравствуйте, Эмиль Золя!» пишет, что в России только Л. Толстой выступил в поддержку Золя. Между тем Толстой, который действительно высказывался по этому поводу, занял скорее абсентеистскую позицию: у России, у русского народа слишком много собственных проблем, чтобы уделять особое внимание этому французскому делу.

Нет, именно Чехов и только он из больших русских писателей этого времени не просто разобрался в крайне сложной расстановке сил вокруг дела Дрейфуса и занял позицию рядом с лучшими людьми Франции, но и увидел в этом деле зловещий общий смысл и сказал слова, которые и сегодня звучат актуальным предупреждением.

«Превосходный народ»; «народ, идущий впереди всех и задающий тон европейской культуре… народ, который умеет

пользоваться своими ошибками и которому не проходят даром его ошибки» (П 7, 104) – таким увидел и почувствовал народ Франции Чехов. В XX в. диалог, о котором здесь шла речь, развернулся и в обратном направлении. Французские литература и театр обогатились, обращаясь к произведениям и традициям Чехова. И это тоже стало частью его судьбы, уже посмертной.

Мопассан – Л. Толстой – Чехов: три решения одной темы

Проникнуть в творческую историю большинства произведений Чехова – задача чрезвычайно трудная. Рукописей, как правило, не сохранилось. С адресатами своих писем Чехов год от года скупее делился замыслами или разъяснениями. И тут на помощь может прийти изучение связей с предшествующей и современной ему литературой.

Связи эти Чехов почти нигде не декларирует. Внятные для современников, сейчас они упрятаны в глубине текста, в его сюжете и композиции. При должном внимании к изучению таких связей (существующих не только в прямых откликах и критических оценках, но и в самом творчестве, в перекличке и соревновании) они могут оказаться опосредованными, достаточно разветвленными. Ведя к истокам произведения, обнаруживая сходство, они в конечном счете помогают понять непохожесть, самобытность писателя.

Эта глава посвящена перекличке между тремя произведениями: книгой Мопассана «На воде» и рассказами Л. Толстого («Дорого стоит») и Чехова («Рассказ старшего садовника»). Перед нами – различные типы связей. Если известно, что рассказ Толстого является свободным переложением одного из эпизодов книги Мопассана (и имеет подзаголовок «Быль. Рассказ по Мопассану»), то рассказ Чехова никогда с этими произведениями не соотносился. Но, взяв тему, уже разработанную по-разному его предшественниками и впервые изложенную французским писателем, Чехов предложил свое особое решение ее. Произошел, таким образом, не просто очередной контакт русской литературы с французской, но на общем материале наглядно проявились три различных типа художественного мышления. Самое интересное, хотя и наиболее трудное, – понять, как отклик на явление иной культуры находит претворение в художественной ткани произведения.

В главе книги Мопассана, помеченной «14 апреля» и посвященной впечатлениям автора от княжества Монако, рассказана, между прочим, история, сюжет которой затем будет

повторен и у Толстого, и у Чехова. Сюжет этот, в самом общем виде, таков. Некто совершает преступление, убийство. Все жители данной местности возмущены и единодушно требуют казнить убийцу. Суд и закон готовы покарать преступника. Но… тут вступают в действие некоторые соображения, которые в конце концов ведут к отмене смертной казни.

Различие трех версий этой темы заключается и в тех соображениях, по которым смертная казнь убийцы должна быть отменена, и в самом стиле изложения историй.

У Мопассана в его «дневнике мечтательных раздумий», как он сам определил жанр своей книги[293], эпизоду с судом над преступником в Монако предшествует глава, где говорится о тех «особых качествах» французов, «которых нельзя найти ни у кого другого»: подвижность, галантность, утонченность, остроумие (у нас «французский ум <…> мы обладаем пленительной способностью смеяться»). Тут же автор говорит об искусстве, которым владеют именно французы, – «болтать и быть всегда во всеоружии ума». «Болтать! – продолжает Мопассан.– Что это такое? Это нечто таинственное! Это искусство никогда не быть скучным, уметь о чем угодно сказать так, чтобы это возбудило интерес <…> Как определить это быстрое и легкое скольжение словами по вещам, это перебрасывание репликами, легкими, как теннисные мячи, этот обмен улыбками – все то, из чего состоит болтовня?» (336, 339, 338).

В этой характеристике французского национального литературного стиля Мопассан говорит о том, что близко ему самому и что можно считать особенностью стиля его собственных вещей – во всяком случае, и посвященного Монако эпизода.

Речь в нем идет о затруднении, в котором оказались власти княжества, когда там «произошел очень серьезный и небывалый случай. Было совершено убийство».

Интересно проследить внедрение иронии в такую тему, которая, казалось бы, вообще не допускает иронии. Внутренне иронична сама последовательность дальнейших событий. Вначале не могут найти палача, чтобы казнить убийцу: своего штатного палача в Монако нет, а Франция и Италия запрашивают за командирование своих палачей слишком дорого. Потом решают сэкономить на ставке сторожа, охраняющего преступника. Потом, когда содержать узника в тюрьме становится слишком накладно, его уговаривают бежать – а тот отказывается, ему и так хорошо. В конце концов осужденному соглашаются выплачивать пожизненную пенсию в 600 франков в год, лишь бы только он переселился за границу княжества.

Скрытая насмешка и в самой манере изложения этой

истории. Тема, заявленная Мопассаном в начале отрывка, – «поговорить об этом удивительном государстве» и царящей в нем «великолепной терпимости к человеческим порокам» – обнаруживает свой иронический подтекст, оборачивается иной стороной. История оказывается сатирой на крайне прозаическую и циничную основу благоденствия и социального мира в княжестве. Все в нем держится на доходах от человеческих пороков, отсюда и «великолепная терпимость» к ним. «Здесь дом государя, а там дом игорный, – старое и новое общество, братски уживающиеся под звон золота» (354, 358).

Заметим, что в том, как Мопассан говорит о преступнике, который убил в минуту гнева свою жену «без всяких оснований, без всяких уважительных причин», нет ни малейшего сочувствия. Это «негодяй», и он цинично пользуется затруднением, в котором оказались его судьи и целое государство. В упоминаниях о князе Монако в стиле «болтовни», разумеется, нет никаких прямых выпадов. Казалось бы, наоборот – полный пиетет. «Поклонимся же сперва этому доброму, миролюбивому монарху, который, не боясь вражеских вторжений и революций, спокойно царствует, управляя своим счастливым маленьким народом…» Но легчайшая ирония разлита во всем – ив упоминаниях о пристрастии князя к церемониям (при его дворе хранят «в неприкосновенности традиции четырех поклонов, двадцати шести поцелуев руки и всех предписаний этикета, бывшего когда-то в ходу у великих властителей»), о его скупости («князь не расточителен, этим недостатком он страдает меньше всего: он требует отчета в самых ничтожных расходах, производимых в его государстве»). В итоге мы вместе с автором вполне соглашаемся с бывшим заключенным, который теперь получает пенсию, «разводя овощи и презирая самодержцев» (355, 357, 358).

В дополнение к той черте общенационального стиля, которую Мопассан определил как «болтовня», «остроумие», здесь проявились индивидуальные черты стиля позднего Мопассана, по удачной характеристике Ю. И. Данилина, – «тона мрачнеющей сатиры» (478, в примеч.).

Эпизод с Монако в конце книги Мопассана – как резюме, как последняя яркая иллюстрация той смеси комедии и драмы в человеческой жизни, холодным и презрительным наблюдателем которой выступает автор на протяжении своей книги. Мнимое восхищение «великолепной терпимостью» к человеческим порокам и даже преступлениям вытесняется едкой иронией по отношению к той цинической основе, на которой эта терпимость зиждется. А дальше – началось путешествие сюжета.

Толстой, который воспринял «На воде» как «лучшую книгу»

(30, 21) Мопассана, настолько заинтересовался этим эпизодом, что взялся за его перевод и обработку и написал рассказ «Дорого стоит». И, разумеется, внес в известный нам сюжет моменты, соответствующие своему мировоззрению и стилю 80–90-х годов, как до этого он по-своему истолковал французского писателя в рассказе «Франсуаза» и в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана».

Не стоит подробно останавливаться на характеристике толстовской обработки мопассановского сюжета: и потому, что «Толстой и Мопассан» – особая тема, заслуживающая отдельной работы, и потому, что еще в начале 1930-х годов Н. К. Гудзий кратко и точно комментировал «Дорого стоит» в юбилейном собрании сочинений Толстого (27, 677–678). Отметим лишь следующее.

Толстой сохраняет мопассановское презрение к самодержцам и насмешку над судом. Более того, он усиливает эти мотивы, внося в рассказ моменты обобщающие. То и дело он наводит на мысли не о монакском маленьком «царьке» (как он называет князя), а о большом, русском царе и о неправедности государства вообще – налогов, армии, чиновников, суда, тюрем. Стиль Толстой избирает, в отличие от Мопассана, иной – стиль народных рассказов. Здесь нет ни иронии, ни «легкого скольжения словами по вещам». Для России конца XIX в. вопрос о смертной казни, вообще о наказании преступников – вопрос гораздо более насущный, чем для княжества Монако. Серьезность и строгость слышны во всем тоне повествования в рассказе Толстого. В духе народного, крестьянского мировоззрения и взгляд на преступника. «Грех случился с ним» – так сказано об убийце, и в этом также отличие от французского писателя.

В своем рассказе Толстой, казалось бы, совершенно далек от стилистической изощренности Мопассана. Но это впечатление обманчиво. Толстой дважды переписывал «Дорого стоит», добиваясь все большей простоты и доходчивости. Читатель здесь также должен проделать путь от поверхностного впечатления к внутреннему смыслу, хотя и более прямой. Притча, проповедь здесь тонко стилизованы под сказ, под непритязательное повествование хожалого человека: «Доходов у царька мало. Налог есть, как и везде, и на табак, и на вино, и на водку, и подушные; и хоть пьют и курят, но народа мало, и нечем бы царьку кормить своих придворных и чиновников и самому прокормиться, кабы не было у него особого дохода <…> Знает и монакский царек, что дело это (рулетка. – *В. К.*) скверное, да как же быть-то? Жить надо. Ведь и с водки и табаку кормиться не лучше. Так и живет этот царек, царствует, денежки огребает…» (27, 259–260).

Если Мопассан заканчивает эпизод информацией о том, что теперь Монако по договору с Францией высылает своих преступников в эту страну, то Толстой подытожил свой рассказ такой весомой фразой: «Хорошо, что грех случился с ним не там, где не жалеют расходов ни на то, чтобы отрубить голову человеку, ни на вечные тюрьмы» (27, 262). Здесь и скупость монакского князя, над которой иронизировал Мопассан, предстает по-своему оправданной в сравнении с преступными, по убеждению Толстого, статьями расходов в его родной стране.

Что это? Подхваченная художником тема, предложенная его собратом по искусству? Да, но также и своего рода полемика. Толстой увидел и разработал в мопассановском сюжете иные пласты смысла, ведущие к социальным обобщениям и широким моральным выводам.

Третье слово в этой перекличке принадлежало Чехову. Утверждать это позволяет история, о которой повествуется в его «Рассказе старшего садовника».

Как обычно у Чехова, рассказ начинается с как бы случайных житейских штрихов. Говорят о том о сем, завязывается случайная беседа об оправдательных судебных приговорах (тема весьма актуальная и новая для чеховской эпохи) – о том, пользу или вред приносят они. Мнение большинства собеседников: «эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство, к добру не ведут». Но садовник Михаил Карлович думает иначе. Он, по его словам, «всегда с восторгом» встречает оправдательные приговоры, даже по отношению к преступникам: «Судите сами, господа: если судьи и присяжные более верят человеку, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта вера в человека сама по себе не выше всяких житейских соображений?» (8, 343).

И он рассказывает когда-то слышанную легенду на эту тему. В маленьком городке убит доктор – чудесный, святой человек, которого любили там все жители, даже разбойники и бешеные. Убийцу вроде бы находят, все улики против одного «шалопая», но судьи, вопреки очевидности, отказываются вынести ему смертный приговор. Они не хотят поверить, что может существовать человек, который был способен убить святого доктора.

История, о которой говорится в «Рассказе старшего садовника», в некоторых чертах напоминает остов сюжета о несостоявшейся смертной казни, рассказанного Мопассаном и обработанного Толстым. Можно предположить, как возникла эта перекличка.

Рассказ Чехова написан осенью 1894 года, после его возвращения в Мелихово из поездки за границу, короткой, но богатой впечатлениями, которые потом оставят след в нескольких произведениях писателя. В эту поездку, где спутником Чехова был издатель «Нового времени» А. С. Суворин, из Генуи они проехали в Ниццу, а затем через Париж вернулись в Россию. И вполне возможно, что, проезжая по Лазурному побережью, собеседники говорили и о недавно вышедшей в русском переводе книге Мопассана «На воде»[294], связанной с этими же местами.

Интерес к Мопассану у Чехова был неизменно велик. После Мопассана сделалось уже больше невозможным «писать по старинке», – говорил Чехов и внимательно изучал манеру Мопассана-прозаика. В «Чайке», созданной через год, многое будет навеяно именно книгой «На воде» – об этом уже писали Б. А. Ларин и Дж. Катселл.[295] В пору создания «Рассказа старшего садовника» и обдумывания «Чайки» книга «На воде» владела творческим воображением Чехова.

Можно полагать, что во время той же поездки Суворин говорил с Чеховым и о рассказе Толстого «Дорого стоит». Именно в «Новом времени» в 1894 г. Толстой хотел напечатать свой рассказ, (Суворин пытался провести его через цензуру, но безуспешно– см.: 27, 679). Итак, Мопассан и Толстой, «На воде» и «Дорого стоит» были темой бесед и размышлений Чехова в октябре 1894 г. И когда после его возвращения в Мелихово московская газета «Русские ведомости» обратилась к нему с просьбой о новом рассказе, Чехов мог, оттолкнувшись от заинтересовавшего его сюжета, подключиться к творческой полемике Толстого с Мопассаном.

Чехов также отошел от Мопассана, как и Толстой, но в ином направлении. Дело не только в новом месте действия (легенда будто бы шведская). Чехов не просто берет мопассановский сюжет о несостоявшейся казни, но и учитывает толстовскую интерпретацию этого сюжета. Его герой, старший садовник, рассказывает своего рода притчу, из которой вытекает высокий моральный, гуманистический вывод: нужно верить в каждого человека.

Применительно к рассказу Чехова можно говорить об обманчивости стиля, об игре мастера стилем.

Если у Мопассана, увлекшись изяществом и остроумием его «болтовни», можно проскочить, не заметив главного – его презрительной иронии, если в рассказе Толстого можно не уловить сложной его простоты, то и рассказ Чехова может быть понят – и очень часто понимается – как выражение моральной программы автора, как прямая декларация его гуманистических

идей, вложенных в уста героя, старшего садовника.

Между тем, как говорил Чехов по поводу другого своего рассказа, «мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (П 2, 280).

В отличие от Толстого, у Чехова нет ни проповеди, ни декларации. Точнее, они есть, но принадлежат не автору, а герою. Автор же показывает и то, с какой внутренней убежденностью и проповеднической страстностью герой этот высказывает «мысль хорошую», и степень относительности, необщеобязательности того, во что его герой верует как в абсолют.

Так три писателя, взяв один и тот же сюжет, не повторяют друг друга по содержанию и демонстрируют – каждый по-своему – высочайший уровень художественной обработки материала. Мопассан высмеивал суд и закон, расписавшиеся в своем бессилии перед лицом главного – силы денег. Толстой сурово отвергал неправедный суд и закон – орудия неправильно, греховно устроенного человеческого общества. Чехов не дискредитирует закон и суд и не защищает их; его цель – показать, как, на каких основаниях может зиждиться изображенное в рассказе отношение к суду и закону.

При всем различии между этими авторскими позициями очевидно, как сходны две первые из них и сколь принципиально отличается от них третья. В ней главное – не утверждение и не отрицание того или иного постулата; в центре внимания автора – проблема обоснования любых идей и мнений. Беглость, видимая случайность штрихов при этом не случайны. Они нужны писателю, чтобы предельно индивидуализировать данный, конкретный случай и тем самым ослабить претензии проповедующего героя на общезначимость суждений.

ЧЕХОВ И ДРУГИЕ

IV

Натурализм на фоне реализма (Проблема героя в русской прозе рубежа XIX—XX веков)

1

Исследователям литературы рубежа веков хорошо знакома проблема концов и начал. Определить время наступления новой литературной эпохи, дату, с которой в русской литературе начинался «не календарный – настоящий Двадцатый Век» (воспользуемся словами Анны Ахматовой), можно лишь с большой долей условности. Поиски истоков обновления литературы неизбежно ведут вспять, к более ранним явлениям и событиям, – и вряд ли возможно установление единственной точки отсчета.

«Настоящее землетрясение в читающем мире»[296] произвела, открыв таким образом десятилетие, опубликованная в 1891 году повесть Л. Толстого «Крейцерова соната». Первое произведение русской литературы (и самого Толстого), которое еще до легального выхода в России получило столь широкую мировую известность[297], повесть оказала сильнейшее влияние на пути развития прозы 1890-х годов. Именно в творческом диалоге с Толстым, откликаясь не только на «Крейцерову сонату», но и на мощную полемику, ею вызванную, вырабатывал в девяностые годы свой новый художественный язык Чехов.[298] Горький назовет в 1900 году чеховскую «Даму с собачкой» знамением конца одной литературной эры и необходимости начала новой. [299] Но в этом позднем шедевре отыскиваются следы переклички с повестью Толстого[300], которую Чехов десятью годами ранее называл несравненной «по важности замысла и красоте исполнения» (П 4, 10). «Крейцерова соната», в свою очередь, неотделима от толстовских исканий предшествующего десятилетия, восьмидесятых годов, когда она создавалась в ряду других его «послепереломных» произведений. А на «выходе» девятнадцатого века оказалось толстовское «Воскресение»– художественное «завещание уходящего столетия новому» (А. Блок).

Горький, говоря о том, что Чехов убивал реализм, доведя его до пределов совершенства, констатировал при этом: «Эта форма

отжила свое время– факт!» (Письма, т. 2, с. 8). Разговоры о смерти (варианты: отжитости, упадке) реализма будут не раз возникать на протяжении XX века. Если в литературоведческих дискуссиях недавнего прошлого утверждения о смертельном кризисе реализма на рубеже веков должны были доказывать неизбежность его вытеснения реализмом социалистическим, в наши дни покушения на реализм идут с иных сторон. В споре с догмами советского литературоведения Д. Затонский задает вопрос: «Существует ли реализм?» и утверждает, что само это понятие «неизбежно должно быть отринуто» как «химера», «литературоведческий нонсенс».[301] Основание для приговора: «ведущие признаки» реализма сводятся лишь к «социальному анализу» и «жизнеподобию», и в новом веке от них, «кажется, ничего не осталось». В ряде работ западных и отечественных исследователей[302] выдвигается понимание реализма как разновидности романтизма, как «эпизода в интенсивной смене романтических стилей», и все искусство XIX—XX веков включается в «орбиту так или иначе толкуемого романтизма».

Но дело не в терминологических условностях и не в известной небесспорности этого научного термина.[303] Даже отрицатели реализма говорят о том, что реально стоит за этим понятием: творчество Достоевского, Толстого, Чехова (как и Стендаля, Бальзака, Теккерея). «Социальный анализ» и «жизнеподобие» не исключали– наоборот, предполагали обращенность русского романа и драмы к «высшим целям бытия»; коренная для реализма установка на правду неизменно включает и идеал писателя; отражение окружающего мира – его преображение по внутренним законам творимого художественного мира. Русский реализм в своих высших достижениях отнюдь не в меньшей степени, чем романтизм, обнаружил способность втягивать в зону своего смысла все новые и новые явления, раскрывать все новые эстетические возможности как самостоятельный тип творчества, способ художественного мышления о действительности. Литературно-художественная система, которую мы обозначаем словом реализм, обладала мощным потенциалом развития, непрерывного обновления – что и проявлялось в переходную для русской культуры эпоху рубежа веков.

Уже в восьмидесятые годы не один Толстой – вся русская литература начинала переход на новые пути, направление которых станет ясным позднее, на рубеже столетий. Поиски новых тем, героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем, наиболее заметные сейчас в творчестве Толстого и Чехова, в меньшей степени – Гаршина, Короленко, велись и

массой литературных тружеников, заслуживших снисходительное определение «скромные реалисты», «эти малые», чьи имена возникают, когда ведется разговор о русском натурализме. Кое-что в их заслуженно забытых произведениях открывается историку литературы как первые уловленные ими сигналы из будущего.

> «У-у-у»… уныло гудит фабричный гудок, призывая на работу. Окутанные серым полумраком осеннего раннего утра, спят улицы, спят мрачные, серые стены громадных каменных домов на главных улицах города, но в домах фабричных местностей начинает проглядывать трудовая жизнь: огоньки засветились в окнах и замелькали уже в них силуэты людей. И вот по плохо мощеным, грязным тротуарам спешно зашагали съежившиеся фигуры рабочего люда. Мрачно, сонливо выглядят их худые, испитые лица, еще грязные от вчерашней работы; ни одним словом не перемолвятся между собой эти люди. Да и о чем говорить? Тяжелая фабричная работа, вечное присутствие между машинами успели уже наложить свой характерный отпечаток, преобразить и людей в те же безмолвные машины. <…> «У-у-у»… повторяет гудок свою унылую ноту, и беда теперь тем, кто опоздает на работу. Проспавший рабочий, услышав это «второе предостережение», вскакивает поспешно со своего жесткого ложа и, наскоро набросив на плечи кое-какие отрепья, бежит сломя голову на фабрику.[304]

Так начинается одна из повестей писателя-восьмидесятника Казимира Баранцевича, и зачин ее кажется предварительной заготовкой к тому мрачному запеву, которым Горький откроет роман «Мать». «Фабричный гудок», «рабочий люд», «машины», «тяжелая фабричная работа» – эти реалии вошли в русскую литературу задолго до первых произведений «пролетарской» темы – купринского «Молоха», боборыкинской «Тяги», и, конечно же, произведений Горького.

Другой пример такого предвосхищения в восьмидесятые годы явлений, которые выйдут на передний план в литературе последующих десятилетий, – обращение писателей к миру босяков. Отдельные предшественники горьковских героев «босой команды», вольных хищников видны в произведениях Короленко «В дурном обществе» (1885), «Черкес» (1888), этюде С. Каронина «На границе человека» (1889), очерках А. Свирского «Ростовские трущобы» (1893), «По тюрьмам и вертепам» (1895).

Владимир Гиляровский, проделавший до начала литературной деятельности свои скитания «по Руси», еще в 1887 году готовился выпустить книгу «Трущобные люди» (почти весь тираж ее был уничтожен по цензурному постановлению; рассказы, вошедшие в книгу, в 1885–1887 годах печатались в «Русских ведомостях»). Гиляровский стал первопроходцем московских трущоб, отыскав там любопытнейшие типы. Так, в очерке «Вглухую» среди завсегдатаев одного из притонов упомянут «настоящий барон», ныне шулер. «В Лифляндии родился, за границей обучался, в Москве с кругу спился и вдребезги проигрался… Одолжите, mon cher, двугривенный на реванш… Ma parole, до первой встречи…».[305] Это – за 15 лет до «На дне» Горького, которого именно Гиляровский впоследствии будет знакомить с обитателями московских ночлежек.

Вопрос о непрерывности литературного процесса, о невозможности однозначно установить в нем начала и концы, точки отсчета, разумеется, не сводится к «перетеканиям» отдельных тем, мотивов, приемов. В 1890–1900-е годы продолжилось сосуществование (сложившееся в предшествующее десятилетие) тех явлений в литературном процессе, которые получили во многом условное обозначение реализма и натурализма.[306]

Утверждение о том, что «натурализм <…> не стал даже периферийным явлением в русской литературе»[307], сейчас кажется чересчур суммарным, излишне категоричным, оно не согласуется с конкретным материалом литературы. Русская литература в 1880–1900-е годы прошла сквозь полосу натурализма, дала добрый десяток имен, сотни произведений, которые иначе чем по ведомству натурализма просто некуда отнести.

Не стоит еще раз говорить об общественных, экономических, философских, научных предпосылках, которые именно в последние десятилетия XIX века обусловили поворот массовой русской литературы к натурализму. Были для этого и собственно литературные предпосылки. Натурализм 1880–1900-х годов стоял на плечах давней и мощной традиции. На это указывал Эмиль Золя: «Я ничего не придумал, даже слова «натурализм»… В России его употребляют уже тридцать лет».[308] И хотя «натуральная школа» 40-х годов и реализм шестидесятников-демократов по генезису и феноменологии сильно отличаются от натурализма рубежа веков, они могут рассматриваться как его прямые предшественники. И, разумеется, тот факт, что на протяжении шести лет (с 1875 по 1880) в русском журнале «Вестник Европы» печатались «Парижские письма» Золя,

составившие его книги «Романисты-натуралисты», «Литературные документы» и «Экспериментальный роман» – своего рода тамиздат XIX века, когда столица России внезапно стала местом, откуда провозглашалось последнее слово европейской эстетики, – не мог не оказать воздействия на новое поколение русских писателей.

Другое дело, что, в отличие от Франции, Германии, Польши, скандинавских стран, русский натурализм не дал очень крупных имен, он стал большей частью уделом писателей второго ряда, во многом подверженных эпигонству, хотя и сумевших кое-что сказать первыми. «Поэзия <…> не только там, где великие произведения, – говорил в эти годы Александр Потебня, – (как электричество не там только, где гроза)…».[309] И условность прилагавшегося к ним термина была ясна для этих писателей. П. Боборыкин в своей истории европейского романа замечал: «Насчет новой формулы, сложившейся к 80-м годам XIX столетия, – термина натурализм – следовало бы столковаться и не придавать ему какого-нибудь особенного руководящего значения…».[310]

Сам Боборыкин, которого более других упрекали в следовании «золаизму», связывал это направление в первую очередь «с постоянным завоеванием все новых и новых областей для человеческого творчества», – то есть видел в натурализме явление не регресса, а поступательного движения литературного искусства. Что же касается «всякого рода грубых излишеств ультрареального изображения», «умышленных крайностей, задевающих нравственное и эстетическое чувство читателя»[311], – эти ходячие свойства натурализма он (по крайней мере, в теории) отвергал. Другой относившийся критически к натуралистам писатель, И. Ясинский, соглашался принять это определение в строго ограниченном смысле. Он признавал, что на его беллетристический «метод» повлияли занятия естественными науками и что свои беллетристические замыслы он проверял «на жизненных фактах». «В этом смысле я был и остаюсь натуралистом и полагаю, что такой натурализм не есть временное литературное направление, а оно всегда было в литературе, сколько-нибудь сознательной».[312] Натурализм не думал противопоставлять себя реализму, разделяя с ним большую часть самых общих признаков. Миметическая установка, критерий «правдивости», «жизненной правды», изображения жизни «как она есть», того, что «чаще всего бывает», – под этими лозунгами подписывались и Толстой, и Чехов, и Лейкин, и Потапенко.

Отказ признать русский натурализм как состоявшееся

явление связан еще с одним моментом. После шумного успеха в России произведений Э. Золя, особенно его романа «Нана», слово «натурализм» стало широко использоваться в русской критике. При этом одним термином покрывались по крайней мере две различные стороны этого феномена.

Первая – связанная с интересом к биологическому в человеке. Салтыков-Щедрин, иронизируя, говорил о писателях, полностью сосредоточенных при изображении человека «на его физической правоспособности и на любовных подвигах».[313] Эта особенность нового направления быстро была окрещена как нана-туралиэм.[314] Нана-туралиэм, натурализм-биологизм оставил в русской литературе рубежа веков, действительно, немного следов в отдельных, давно забытых произведениях – «Романе в Кисловодске» В. Буренина, «Содоме» Н. Морского-Лебедева, в отдельных описаниях «с преимущественным вниманием к торсу» (опять ироническое определение Щедрина), в некоторых произведениях И. Ясинского, В. Бибикова, И. Потапенко, а в начале века – в романе М. Арцыбашева «Санин».[315]) собран явно избыточный, если судить по сегодняшним понятиям, материал. Современный исследователь проблемы иронизирует по поводу скандала, вызванного «умеренно сладострастным «Саниным"», и видит только в эротической тематике «Мелкого беса» Ф. Сологуба «направленческий сдвиг в сторону от традиции» (см.: Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1991. С. 83, 96).]

К «специальным» темам этого направления в натурализме особый интерес проявлял А. Амфитеатров. Несколько изданий выдержала в 90-х годах его повесть «Виктория Павловна (Именины). Из воспоминаний литератора. Летние приключения в довольно странном обществе». Большая часть повести – исповедь героини, «свободно живущей женщины», за видимой порочностью которой стоит целая философия истинного равноправия с мужчинами, в том числе в сфере половой жизни.[316] Другая нашумевшая повесть Амфитеатрова (написанная им уже в вологодской ссылке, куда он попал после фельетона «Господа Обмановы») «Марья Лусьева» – исследование проблемы «тайной проституции», в которую вовлечены «интеллигентные барышни».[317]

В целом же идея биологического детерминизма – основное положение теории «экспериментального романа» Золя – слабо привилась в русской литературе. Темы наследственности и вырождения, социал-дарвинистские мотивы «борьбы за жизнь» нашли отражение лишь в отдельных произведениях Чехова, Боборыкина, Мамина-Сибиряка. Может быть, это и имеется в виду, когда говорят об отсутствии русского варианта

натурализма.

Однако иначе обстоит дело с другой особенностью натурализма, хотя в творчестве многих писателей и связанной с первой. Ее определял в «Парижских письмах» Золя: «Я не хочу, как Бальзак, быть политиком, философом, моралистом. <…> Рисуемая мною картина – простой анализ куска действительности, такой, какова она есть».[318] Изображение (далеко не всегда анализ) кусков жизни «как она есть», изображение самоцельное и самодостаточное – вот что объединяет несравненно большее число произведений русской беллетристики рубежа веков. Эту разновидность натурализма можно определить как натурализм-протоколизм, натурализм-фотографизм. Она-то и представлена целой плеядой писателей, в чьем творчестве черты переходной полосы порой проявлялись раньше, чем в творчестве корифеев, иногда ярче, грубее, в этом смысле нагляднее.

Уже в восьмидесятые годы Чехов не раз говорил, что в его время литература творится коллективно, растет артельно. «Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «80-е годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель» (П 3, 174). В других письмах к названному ряду имен добавлялись Н. Лейкин, М. Альбов, И. Потапенко, И. Ясинский; если к перечню добавить имена П. Боборыкина, Вас. Немировича-Данченко, П. Голицына-Му-равлина, до известной степени Д. Мамина-Сибиряка, – это и есть представители натурализма в русской литературе восьмидесятых – девяностых годов. В конце последнего десятилетия имя Горького станет центром притяжения для нового поколения писателей реалистически-натуралистической ориентации: В. Вересаев, Н. Тимковский, Е. Чириков, В. Серошевский, А. Серафимович, Н. Телешов, С. Гусев-Оренбургский, С. Юшкевич. «Горчата»– их коллективное обозначение во враждебных кругах (Д. Мережковский, З. Гиппиус) [319], «знаньевцами» называли их по имени сборников книжного товарищества «Знание», где большинство из них печаталось. Чеховская «артель восьмидесятников» и «горчата – знаньевцы» – два поколения в русском натурализме рубежа веков.

В истории русского натурализма плодотворным кажется именно такой подход, который соотносит массовую литературу, творчество забытых ныне писателей с теми, вокруг кого они группировались, кто создал признанные шедевры и кто не укладывался в натурализм ни как в «школу», ни как в «направление».

Так, Чехов был единственным из крупных русских писателей,

кто разделял с теоретиками натурализма многие фундаментальные убеждения, прежде всего требование объективного, близкого к методам естественных наук, подхода в литературе. Многие его произведения до середины 90-х годов соответствуют нормам «экспериментального романа».[320] Критика отмечала у него, как и в произведениях его литературных «спутников», такие признаки натуралистических описаний, как объективность, этюдность и, особенно, случайностность. Но в ряду беллетристов-единомышленников Чехов (на определенном этапе прошедший свой «искус» натурализма) выделялся прежде всего тем, что картина русской жизни в его произведениях охвачена единым углом зрения и понимания. Объединяющими началами творимого им художественного мира стали новый тип события, новый метод анализа сознания, психики героев («индивидуализация каждого отдельного случая» – врачебный метод, который Чехов распространяет на литературу). Поэтому многие внешние признаки натуралистических описаний, общие у Чехова с его «спутниками», выполняют у него и у них совершенно различную функцию.[321]

Непредвзятость, свобода писателя от априорных концепций имела в глазах Чехова несомненную цену. Известна данная им чрезвычайно высокая оценка очерков Н. Гарина-Михайловского «Несколько лет в деревне» (1892).[322] Точно, умно, дельно описана в них неудавшаяся попытка автора сблизиться с народом, построить на рациональных началах соседство барина-интеллигента с мужиком. Работая в это время над «Островом Сахалином», Чехов, несомненно, учел этот опыт документально-автобиографической прозы, соединения личного переживания с фактом, выкладкой, цифрой (манера повествования, восходящая, в свою очередь, к очерковым циклам Г. Успенского). Тема Гарина-Михайловского – непреодолимое, почти иррациональное (хотя социально объяснимое) противодействие мужика усилиям «барина» вызвать доверие к себе, «доходящее до враждебности упорство»[323], либо «табунный ужас и страх», либо угрюмое молчание деревни – найдет продолжение в чеховских «Моей жизни» и особенно «Новой даче». Талантливое произведение писателя-натуралиста сыграло роль детонатора, дало толчок художественной мысли реалиста. Но очерки Гарина-Михайловского остаются документами своей эпохи, когда русская литература преодолевала народнические иллюзии. Чеховские же повести, основанные на точном материале своего времени, далеко выходят за его пределы, ставят вопросы бытийные, и достигается это средствами, не копирующими действительность,

а в конечном счете деформирующими, преобразующими ее. Не случайно писатель наших дней увидел в «Новой даче» разгадку «внутренней природы угнетенного человека», а в обиде и злобе чеховских мужиков – предвестие болезненного процесса, «давшего плоды свои в веке XX». [324]

С середины 90-х годов (после «Палаты № 6» и «Острова Сахалина») Чехов уходит, как будто окончательно, от натурализма. В его произведениях – «Чайке», «Черном монахе», «Студенте» – теперь присутствуют лирика, тайна, легенда, символика. Но такие вещи, как «Мужики», «В овраге», свидетельствуют, что лучшее, чем Чехов обязан натурализму, до конца будет давать краски для его художественных полотен.

В натурализме-фактографизме, натурализме-протоколизме нередко парадоксально (здесь-то и пролегает черта, отделяющая его от подлинного искусства) сочетаются новизна материала, смелость в затрагивании той или иной темы – и шаблонность, эпигонская вторичность в способах организации этого материала. В триаде, составляющей глубинную структуру каждого литературного произведения: материал – писатель – читатель, – для натуралиста-фактографа лишь в первом звене видится смысл и содержание творчества. Отыскав новый жизненный материал, натуралист-фактограф организует и подает его, ориентируясь не на обновление художественного языка, не на формирование у читателя новых вкусов и запросов, а на обслуживание уже сформировавшихся читательских ожиданий. Соединение новаторства (разведка новых материалов и тем) и эпигонства (разработка их по готовым образцам) можно найти у самых заметных представителей этого направления.

Русские натуралисты конца века находились под воздействием двух мощных и авторитетных влияний. Одно – идущее с Запада, золаистское. «Биржевые магнаты», «Цари биржи», «Золото», «Хлеб», «Тяга», «Жрецы» – сами заглавия популярных романов 90-х годов (при всем различии талантов их авторов) указывали на такое их построение, при котором в центре оказывается не столько личностная коллизия, сколько запечатление некоторой общественной среды, социума как целого. Автобиографическая тетралогия Гарина-Михайловского («Детство Темы», 1892; «Гимназисты», 1893; «Студенты», 1895; «Инженеры», опубл. в 1907) строилась по естественным периодам жизни, становления человека – так же, как за десятилетия до того строилась автобиографическая трилогия Л. Толстого. Но в самих названиях повестей, составляющих гаринскую тетралогию, отразилось первостепенное внимание автора к переходам героя из «среды» в «среду». В жанре «социологического романа»,

рисующего не столько человека, сколько детерминирующую его поведение среду, работали и Мамин-Сибиряк, и Станюкович, и Вас. Немирович-Данченко, и Боборыкин, и Потапенко.

Другое воздействие, казалось бы, находящееся в противоречии с первым, шло из самой глубины русской литературной традиции.

Русская литература XIX века сделала привычным для читателей и критики осознавать себя, открывать смысл действительности через образы литературных героев. Считать критерием значительности произведения образ созданного в нем героя, судить о значимости писателя по масштабности и типичности его героев стало аксиомой русской литературной критики начиная с шестидесятых годов.[325] К концу века модель произведения с центральным героем как средоточием его проблематики стала расхожей, доступной эпигонам. Ожидание героя (при этом, как обычно, допускалось смешение нескольких смыслов в одном слове: герой произведения – центральный среди персонажей; герой времени в лермонтовском смысле, то есть типичный выразитель духа эпохи; герой в карлейлевском значении, то есть выдающаяся личность, героическая натура, совершитель подвигов и победитель злых сил) стало к концу века шаблоном читательских вкусов и критических требований, предъявляемых к литературе. Требование к писателям создавать образы героев – то, в чем сходились критики, принадлежащие к самым противоположным направлениям.

В 1900 году Горький написал знаменитые слова о том, что «настало время нужды в героическом» (Письма, т. 2, с. 9). Имелось в виду не только новое в атмосфере общественной жизни; Горький говорил о необходимости героизации художественных персонажей как очередной и главной задаче литературного момента.[326] Но нетерпеливое ожидание героя (нового героя времени взамен вчерашних) высказывалось критиками, читателями и самими писателями задолго до начала собственно героической эпохи. «Героецентризм» господствовал в критических суждениях и оценках на протяжении всего десятилетия 90-х.

2

Забавным недоразумением воспринимается сейчас название статьи критика «Русского богатства» Дм. Струнина «Кумир девяностых годов», посвященной Игнатию Потапенко. Уже в

самом начале десятилетия, в 1891 году, его кумиром был провозглашен писатель, стоящий на «твердых устоях реализма», чье творчество «жизненно», а герой его повести «На действительной службе» Кирилл Обновленский «настолько запечатлевается в уме читателей, что может смело стать наряду с классическими типами русской литературы».[327] Заглавие наиболее известного романа писателя «Не герой» (1891) стало впоследствии не только обозначением основного направления творчества Потапенко, но и знамением целой литературной эпохи[328], и толковалось оно как выражение авторской симпатии к «не героям». Как вызов, брошенный Потапенко тем, кто чувствовал «нужду в героическом».

Но это недоразумение. В заглавии этого романа заключена не декларация безгеройности, а своего рода ироническая усмешка. Слово «не герой» в заглавии стоит в кавычках, смысл которых раскрывается всем содержанием романа: тот, кого могут назвать «не героем», кто сам не претендует на название героя, – и есть подлинный герой. Иными словами, автор романа не воспевает безгеройность, а как раз указывает современникам на того, кто, по его мнению, является подлинным героем времени. Потапенко стремится следовать исконной традиции поисков «героя времени», разъясняя суть такой героичности, «передовитости» (словцо из романа «Не герой»).

Другое дело – в чем, по мнению писателя, можно было видеть героизм, «передовитость» в начале 90-х годов. Здесь следует искать причину и взлета, и недолговечности читательских симпатий к Потапенко.

Авторский протагонист помещик Дмитрий Рачеев с уважением отзывается о героях прежнего поколения – очевидно, народовольцах, – но на подвиг он, как рядовой, обыкновенный человек, не способен. Делать добро, но добро посильное каждому – вот, собственно, вся его программа. И хотя он подчеркивает: «я далеко не герой, а напротив, человек, отдающий дань всем человеческим слабостям», – у читателя не остается сомнений, что в таких, как Рачеев, автор видит «героя современности».

Поиски героя времени – сквозная тема творчества Потапенко, хотя нередко она и выступает в форме исследования фигуры антигероя.[329] Проблема героя и негероя породила у него наиболее долгий ряд произведений и персонажей. «Трудолюбивые и энергичные», «практичные и деловитые»[330] герои, посвятившие себя «малым делам», – частный случай в этой галерее современников, созданной Потапенко.

По той же модели – с героем-протагонистом в центре произведения и противопоставляемым ему антигероем – строил

свои романы о современности, например, Вас. Немирович-Данченко. В романе «Волчья сыть» (1897) Анна Петровна Козельская – вначале фельдшерица, воспитанная на статьях Добролюбова, потом помещица, которая помогает мужикам, раздает все имущество в голодный год, затем, разоренная купцом-хищником, становится заведующей приютом брошенных детей.

«Меня охватывало волнение, – говорит хроникер-повествователь. – Передо мною оказывалась одна из праведниц, над которыми столько времени издевались тупые умы и подлые сердца. <…> До поры, до времени, в смрадном угаре пренебрежения и насмешек, эти «мирские печальницы» покорно несут свою долю; но приходит момент, когда исторический катаклизм или народное горе вызывают их на дело, на труд, на подвиги».[331]

А рядом действуют антигерои: Вукол (Акул, как зовут его жители уезда) Безменов и помогающие отцу в наживе и ограблении окружающих его сынки.

Интерес читателей к формам деятельности положительных и идеальных героев Потапенко, Вас. Немировича-Данченко, Станюковича пришел и ушел вместе с определенным историческим отрезком времени. Но сам пафос поисков героя времени был шире тех или иных форм «передовитости», которые писатели находили в свою эпоху. Приемы сюжетосложения, композиции, конфликтности, обрисовки характеров, фона, которые использует Потапенко, принадлежат не одному ему и обладают сильной живучестью…

Ирония судьбы: Потапенко честно стремился следовать лучшим литературным традициям и образцам – «из существующих в обществе элементов и пробудившихся стремлений <…> создать идеальный тип, как руководящее начало для людей, ищущих образцов».[332] Безалаберный и бесхарактерный в жизни[333], в своих романах и повестях он стремился угадать и воспеть героя времени, бросить упрек безгеройному поколению. Но… история предпочла ему Чехова – писателя, избравшего совершенно иную литературную позицию.[334]

Центральный персонаж чеховской пьесы «Леший» (1889) Хрущов так же, как потапенковский Рачеев, поглощен как будто малыми, но конкретными делами (леса, торф). Сходство с героем Потапенко на этом и кончается, в остальном – существенная разница.

Уже в первых трех действиях пьесы Леший несравненно интереснее потапенковских героев. Его отличают талант, страсть,

«широкий размах идеи»: сажая леса, «он размахнулся мозгом через всю Россию и через десять веков вперед» (П 3, 34). Первые три действия «Лешего» строятся на противопоставлении героя истинного героям мнимым, антигероям. Эту-то модель и будет в дальнейшем эксплуатировать в своих произведениях Потапенко. И остановись Чехов на утверждении привлекательных качеств своего героя, можно было бы сказать, что он победил Потапенко его же оружием, на его поле.

Но для Чехова важнее, чем создание типа, образа героя времени, – иная литературная установка. Ее мы определяем так: исследование природы человеческой ориентации в мире. При этом проверке на истинность и прочность подлежит любая претензия на героичность, «передовитость», на знание правды – и вообще любая из принятых форм определения человеческой сущности.

Хрущову изначально чужды определения, кому-то кажущиеся содержательными: «Демократ, народник <…> да неужели об этом можно говорить серьезно и даже с дрожью в голосе?» (12, 157), – именно потому, что он видит в подобных словах ярлыки, затемняющие подлинную сущность человека. А в последнем действии пьесы Хрущов, потрясенный самоубийством друга, делает некое важное для себя открытие. Он признается: «Если таких, как я, серьезно считают героями <…>, то это значит, что на безлюдье и Фома дворянин, что нет истинных героев, нет талантов, нет людей, которые выводили бы нас из этого темного леса…» (12, 194). Суть перемены, которая происходит с Лешим, – в отречении от самоуспокоенности, от уверенности в абсолютности своей прежней «правды», в признании сложным того, что прежде казалось ясным. А в следующих своих пьесах Чехов вообще откажется от модели с центральным героем как средоточием проблематики произведения.

Потапенковский Рачеев, сознавая себя «средним человеком» и усвоив, что подвиг, жертвы, великие дела – все это возможности среднего человека превосходит, все вопросы решил тем самым для себя раз и навсегда – и застыл на этом в своем развитии. По сравнению с самоуспокоенным, уверенным в своей правде героем Потапенко, чеховский герой не просто наделялся иными качествами. В нем происходило утверждение другой концепции художественного мира. Леший, как и большинство других героев Чехова, проведен от «казалось» – к «оказалось». Оба центральные персонажа «Дуэли» (1891) проделают путь к тому, чтобы в конце признать: «Никто не знает настоящей правды».

В таком художественном мире определенность «героя времени» или просто «героя» становится относительной, чаще

всего не соответствующей критериям «настоящей правды», напоминать о которой Чехов никогда не устает.

Разные концепции литературного персонажа обусловили и разные принципы его изображения. Тех, кто, казалось бы, напрашивается на звание «героя времени», «человека подвига», в мире Чехова неизменно сопровождает ирония.[335] Подобный снижающий «героичность» прием в мире Потапенко невозможен: ирония прилагается там к любым персонажам, кроме центральных, положительных.

О пьесе Потапенко «Жизнь» (написанной в соавторстве с П. Сергеенко) Чехов позже заметит, что в ней много изречений «в шекспировском вкусе» и мало таких сцен, где «житейской пошлости удается пробиться на свет сквозь изречения и великие истины» (П 5, 252). То же и в прозе Потапенко: герои изрекают истины, выносят приговоры, а житейская пошлость лишь служит поводом к очередным сентенциям.

Герои же Чехова, даже когда они говорят «об умном», не изымаются автором из окружающей их житейской обыденщины. Споры на философские, социальные, политические темы не отделены от подробностей быта, погружены в них, выступают как бы наравне с ними.[336] Создается не просто новая для литературы степень иллюзии жизнеподобия, картина бытия во всей ее «неотобранности». Манерой говорить о «главном» наравне со «случайным» владел не один Чехов: в том же критики упрекали многих его современников – натуралистов-фактографов.[337] К началу 90-х годов искусством показать «жизнь как она есть», изображением повседневной действительности без видимой сортировки явлений на важные и неважные, в безоценочной, бестенденциозной манере, вслед за Чеховым и одновременно с ним, овладела целая группа писателей.

Но, в отличие от них, у Чехова богатство мира, действительность с ее подробностями – аргументы в том споре, который вел он своим творчеством. Споре с иллюзиями, разделявшимися большинством современников, с ложными претензиями на знание «правды», с ограниченностью ориентиров, с нежеланием и неумением соотнести свой «взгляд на вещи» с окружающей живой жизнью. Сама поэтика произведений Чехова, тесно связанная с его «представлением мира», предлагала современникам «правильную постановку вопросов».

Сопоставление «ущербных» героев Чехова с «безупречными» героями Потапенко (обычная черта критических обзоров 1890-х годов) оказывается, таким образом, менее существенным, чем сравнение авторских концепций. Там, где писатель-натуралист ограничивается конструированием персонажа, наделенного

актуальными признаками «героя времени», у писателя-реалиста герой – лишь одна из проекций авторского видения мира. Созданная им художественная модель человека – отправная точка разговора с читателем-собеседником; она включается в широкую систему способов выражения авторского познания, отношения, оценки, творческой смелости.

3

Следующее громкое обсуждение проблемы героя развернулось после выхода в 1892 году романа П. Д. Боборыкина «Василий Теркин». «Герой нового типа», – назвал свою статью о боборыкинском романе Д. Коробчевский; характер главного героя «Василия Теркина» анализировали А. Волынский, анонимный рецензент «Русской мысли» и другие критики.[338]

Из романов Боборыкина «капиталистического» цикла: «Дельцы» (1873), «Китай-город» (1882), «Василий Теркин» (1892), «Княгиня» (1897) – можно узнать то, мимо чего большая русская литература прошла, либо не придав особого значения, либо отделавшись презрительным эскизом. Русский купец, бизнесмен, капиталист у него удачлив и победителен. И на общественном поприще, и в делах, и в любви он во всем превосходит аристократа, дворянина: к 80–90-м годам русская жизнь давала немало примеров подобной смены ролей. Но у романиста, в отличие от его предшественников, это вызывает не грусть, не сожаление и не презрение. Боборыкин спокойно признает реальность, такой герой ему интересен и чаще всего симпатичен, хотя пороки капитализма, особенно в пору первоначального накопления, для него вполне очевидны.

«Василий Теркин» заинтересовал читателей и критику образом главного героя, но не только им. Роман привлекает широтой и пестротой представленных в нем реалий русской жизни (Нижегородская ярмарка, паломничество в Троице-Сергиеву лавру, раскольничьи села, дворянские поместья на Волге) – от уходящих в прошлое или законсервировавшихся в глухих углах до свежих, только еще нарождающихся. Основное в «синтаксисе» романа Боборыкина – интонация перечисления и присоединения. Интрига неторопliва и едва намечена. Описания следуют одно за другим; в портретах, интерьерах, пейзажах господствуют не характерная деталь или яркий штрих, а подробность и перечислительность. В этом и состоит натурализм Боборыкина: в преобладании первой, элементарной ступени

миметизма, когда внешний тварный мир не преображен в творимый художником внутренний мир произведения.

Натурализм на фоне реализма «Василий Теркин» осознанно направлен против традиционной трактовки образа русского коммерсанта. Литературная полемика в этом романе, особенно ближе к его концу, несомненна. Щедрина и Успенского герои Боборыкина читали, про Колупаева и Разуваева знают, обычные литературные характеристики купца – «буржуй», «хищный зверь», «кулак», «паук» – им знакомы. Но главный герой все эти возможные определения от себя решительно отводит. И автор на протяжении всего романа стремится опровергнуть уже сложившуюся традицию и создать сложный, вызывающий интерес и сочувствие образ русского купца из крестьян.

Но для решения новой задачи Боборыкин, как и Потапенко, не создал нового художественного языка. Он широко использует уже отработанные его предшественниками и знакомые читателю приемы.

В характерологии, прежде всего в описании главного героя, это психологический дуализм, борьба в герое двух начал. «Медный пятак» – и «идея». Талантливый предприниматель, удачливый делец, Теркин хочет, чтобы все, чем он занят, одушевлялось не наживой только, а угодной Богу, полезной стране идеей. Не только приобрести пароход, лесные угодья и помещичьи усадьбы, но спасти от обмеления Волгу, не дать хищнически вырубать леса по ее берегам, хозяйствовать в согласии с природой. Такого в мыслях нет ни у крестьян, ни у дворян. А купец Теркин, владелец процветающего акционерного общества, об этом думает, хотя и борясь с собственным инстинктом, порой вопреки плывущей в руки выгоде. «Во мне две силы борются: одна хищная, другая душевная».[339] Так за полвека до этого другой «герой времени» размышлял: «Во мне живут два человека…».

Тот же прием в описании отношений Теркина с женщинами. Борьба влечения «по плоти» (к красавице Серафиме) и влечения «по духу» (к ее сестре праведнице Калерии) определяют сюжет второй части романа. А в последней, третьей, появляется юная дворянская дочь Саша Черносошная, союз с которой должен, как будто, примирить оба стремления. Задав такой принцип развертывания характера, автор имел возможность, не идеализируя своего героя, показать его в динамике, внутренних борениях и диалектике. Такой подход, пусть и не новый по существу, но примененный к объекту, который русская литература дотоле не жаловала вниманием, остается заслугой Боборыкина. Не случайно его опыт в этом романе изучал

впоследствии Горький, идя, как сам признавал, в своем «Фоме Гордееве» во многом по стопам автора «Василия Теркина».[340]

Некоторые приемы Боборыкина напрашиваются на сопоставление с чеховскими.[341] Современники в 80–90-е годы, они внимательно следили за произведениями друг друга, порой разрабатывали сходные ситуации, сходных героев.

Так, героиня «Василия Теркина» Калерия, бессребреница, чистая душа, погибает, спасая больных детей бедняков и заразившись от них дифтеритом; перед этим она делается жертвой обмана со стороны близких людей. В написанной несколькими месяцами раньше «Попрыгунье» Чехов ставит в ту же трогательную и героичную ситуацию своего доктора Дымова, мужа главной героини. Но вот существенная разница. Чехов не боится легкой иронии в рассказе о своем «великом человеке», избегая сентиментальности и дистанцируясь от него. Калерия же показана в восторженном восприятии Теркина – только как праведница, что делает ее образ однокрасочным и приторным. Так что дело было не в том, что Чехов, как упрекал Боборыкин, не заметил героев вокруг себя, – дело в манере обращения с героическим.

Небоязнь иронии в описании героического – знак высшей смелости творца. До этого Боборыкину, как и другому искателю «героев времени», Потапенко, не дано было подняться.

Пристрастие к счастливым развязкам – еще одна бросающаяся в глаза черта Боборыкина-романиста. Конечно, в его романах немало смертей, происходят и самоубийства запутавшихся героев, но в концовках почти обязательна бодрая авторская уверенность в победе добрых начал. Так завершаются «Китай-город», «Василий Теркин», «Княгиня»… И здесь резкое отличие от Чехова, которого Боборыкин запоздало ревновал.

Боборыкинский Василий Теркин, возможно, один из литературных предшественников купца Лопахина в «Вишневом саде». Крестьянским мальчишкой Васька Теркин мечтал на берегу Волги о том, какое счастье было бы обладать усадьбой и парком, куда его господа даже не впускали. Заканчивается роман тем, что имение переходит к нему в руки и при этом он женится на дочери разоряющегося помещика. А Чехов строит «Вишневый сад» как раз на отказе от, казалось бы, намечавшегося «хэппи-энда», заставляя своего удачливого купца размышлять о «нашей нескладной жизни» и не венчая пьесу его личным счастьем.

И здесь, между желанием двигаться навстречу традиционным ожиданиям читателя и стремлением идти наперекор им и тем самым открыть большую сложность действительности по сравнению с литературной схемой, пролегает черта, отделяющая

натурализм от реализма, талант от гения и определившая Боборыкину скромную и обидную для него судьбу в памяти потомков.

Потерпев поражение, точнее, не дойдя до побед в том, чему он придавал важное значение, – в обновлении стиля, композиции, жанра, Боборыкин, как бы то ни было, заслуживает признания. Несколько новых слов в родном языке и пестрое, пусть технически несовершенное свидетельство о своем времени – вот что и сегодня сохраняет значение.

4

Огромный читательский успех в начале десятилетия романов Потапенко и Боборыкина, давших свои вариации «героя времени», свидетельствовал об инерции традиционных запросов по отношению к литературе. Новые литературные репутации в 90-е годы возникали и закреплялись благодаря разработке писателями той или иной разновидности героя-типа. Разновидности профессиональной и социальной – например, герои «морских» рассказов Константина Станюковича, золотоискатели и хлебопромышленники Дмитрия Мамина-Сибиряка, военные из первых очерков Александра Куприна, гимназисты и студенты Николая Гарина-Михайловского и Николая Тимковского. Разновидностей этнографической или национальной – например, якуты и чукчи в рассказах бывших политических ссыльных Вацлава Серошевского и Владимира Тана-Богораза, евреи в рассказах и повестях Семена Юшкевича… Два мощных возбудителя общественной психологии в 1890–1900-е годы, ницшеанство и марксизм, представлены в прозе двумя соответствующими разновидностями героев, российскими ницшеанцами («Перевал» Боборыкина) и марксистами («Карьера Струкова» Эртеля, «По-другому» того же Боборыкина, «Инвалиды» Чирикова, «Поветрие» Вересаева).

В поиске новых героев как главных носителей авторского смысла произведения сходились писатели, во всем остальном абсолютно несхожие.

Писатели декадентских настроений вторглись в прозу с середины 1890-х годов вызывающе, претенциозно. Но, провозглашая в своих декларациях разрыв с традицией, по существу они пошли тем же, давно опробованным путем: предложили свой вариант героев времени, хотя и не имеющий отношения к проблемам общественности.

«Новые люди» – характерно назвала сборник своих рассказов Зинаида Гиппиус. Как и в прозе натуралистов, новизна была во внешнем: во внимании к определенной разновидности героев, в данном случае психологической. Главное, что отличает героев этой прозы, – их повышенная сосредоточенность на желании уйти от повседневной жизни или из жизни вообще, отвращение к видимому и стремление к чему-то, находящемуся за пределами обыденного. «Странное», «неизбежное», «непонятное», «необъяснимое», «недоступное» и т. п. – слова этого ряда оказываются наиболее частотными при характеристиках этих

героев (рассказы «Яблони цветут», «Богиня», «Голубое небо»).

В стихотворениях Гиппиус выражение в общем тех же настроений («Стремлюсь к тому, чего я не знаю, / Не знаю… <…> О, пусть будет то, чего не бывает, / Никогда не бывает <…> Мне нужно то, чего нет на свете, / Чего нет на свете») обладало известной поэтической новизной. Рассказы же строились по схемам, к которым прибегал и ненавистный декадентам позитивистский натурализм. О художественной новизне проза символистов заявит позднее, в «Мелком бесе» Ф. Сологуба и «Петербурге» Андрея Белого.

Новизна героев времени уже перестала удовлетворять – потребностью времени становилось ожидание в литературе героических натур. Читателей и критиков не удовлетворяла негероичность персонажей Чехова. Несомненные признаки героизма в образе автора (дерзость в нарушении ожиданий читателей и критики, мужество в последовательном проведении своей линии, сила художнического преодоления материала и т. д.) заслонялись для большинства очевидным отсутствием героичности в первичной реальности чеховских произведений. Публика и критика продолжали ждать наглядных проявлений героического: героев-персонажей. Горьковские босяки, герои его романтических легенд и песен появились как раз тогда, когда ожидание нового в литературе связывалось с новизной литературных героев.

В 90-е годы было и несколько специфических источников «героемании», ожидания от литературы новых героев.

Один из них – в социальной психологии российской читающей публики. «Лишенная всякой оригинальности и всякой устойчивости, до последней возможной степени подавленная однообразием впечатлений и скудостью личной жизни, она находилась как бы в *хроническом состоянии ожидания героя*».[342]

Этими словами Н. К. Михайловский характеризовал средневековую «массу», объясняя причины частого появления «героев» во времена крестовых походов. Но едва ли не больше он имел в виду своих соотечественников и современников, ведь свою теорию героев и толпы патриарх народничества соотносил прежде всего с российскими реалиями. Эту «жажду героя» как особый психологический феномен современности Чехов изобразил в героине своей повести «Рассказ неизвестного человека» (1893). «– Вы воображали, что я герой и что у меня какие-то необычайные идеи и идеалы…» – указывает ей на ошибку ее любовник. Себя он называет «щедринским героем», тогда как она хочет видеть в нем героя «во вкусе Тургенева».

Немаловажную роль в атмосфере таких ожиданий (то есть

соединении в *литературном герое* двух других ипостасей понятия *герой: герой времени* и *героическая личность)* должен был сыграть целый ряд публикаций начала девяностых годов. Это неоднократное переиздание трактата Михайловского «Герои и толпа» (отдельные издания и в составе собрания сочинений). По-своему этим читательским требованиям отвечала начатая в 1890 году павленковская серия «Жизнь замечательных людей». Важнейшим в этом ряду стал выход в 1891 году в издании того же Ф. Павленкова книги Томаса Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории».

> Всемирная история <…> есть <…> история великих людей. Они, эти великие люди, были вождями человечества, воспитателями, образцами и, в широком смысле, творцами всего того, что вся масса людей вообще стремилась осуществить.
>
> Почитание героев <…> глубоко врезывается в тайну путей, которыми идет человечество в этом мире, и в тайну его самых жизненных интересов[343],

– эти идеи английского философа-проповедника падали в России начала 1890-х годов на самую благоприятную почву.

Н. Бердяев спустя более полувека будет вспоминать «потрясение», которое он испытал при чтении Карлейля.[344] В своей первой книге Бердяев уделил место разъяснению различий между теорией героев и толпы Михайловского и «культом «героев» в духе Карлейля». «Увлекательное в художественном и этическом отношении произведение», созданное «одним из крупнейших художников-мыслителей»[345], – так в свое время охарактеризовал он книгу Карлейля.

До сих пор недооценено воздействие идей и самой стилистики книги Карлейля на «романтические» произведения молодого Горького. Сегодняшние исследователи, вслед за первыми критиками, продолжают спорить о признаках ницшеанства в его «Очерках и рассказах».[346] Между тем в легендах и песнях раннего Горького идея противостояния героя и толпы трактована порой не столько в ницшеанском духе, сколько с преобладанием карлейлевской метафоры *светоносности* героя.

> Великий человек является всегда точно молния с неба; остальные люди ожидают его, подобно горючему веществу, и затем также воспламеняются.

Герой —

> свет мира, мировой пастырь; он руководит людьми, подобно священному огненному столбу, в их объятом мраком странствии по пустыне времени.
>
> …поставит ли оно (общество. – *В. К.*) свой *светильник* на высоком месте, чтобы он светил всем, или же бросит его под ноги и рассеет свет, исходящий из него, во все стороны по дикой пустыне…[347]

Эти карлейлевские метафоры вполне узнаваемы, в частности, в легенде о Данко из «Старухи Изергиль» (1895), а впоследствии в романе «Мать» и очерке «В. И. Ленин».

Позднее Горький будет признаваться, что он «весьма ушиблен жаждой героя».[348] И герой понимается здесь не по Михайловскому – как манипулятор, играющий на инстинктах толпы, – а явно по Карлейлю– как «светильник» и «огненный столб». Позже Горький напишет о том, что российские теоретики героического шли вослед именно Карлейлю.[349] Выход в 1891 году отдельного издания давно знакомой книги, конечно же, не мог остаться незамеченным Горьким – как раз в пору первых его литературных опытов, создания условно-романтических образов «Макара Чудры», «Старухи Изергиль», «Песни о Соколе». К концу десятилетия уже герои самого Горького станут своеобразными эталонами для «героецентристской» критической мысли.

Максим Горький, первые тома «Очерков и рассказов» которого, начиная с 1898 года, ждал невиданный успех, был воспринят читателями и критикой как писатель нового слова. И новизна эта большинству виделась прежде всего в тех новых героях, которых писатель ввел в русскую прозу.

Тот тип героя, который предстал в сборниках Горького, критика ожидала и требовала давно. Еще в 1894 году Ив. Иванов в статье «Современный герой», отметив, что герои Чехова принадлежат к современному больному поколению, выражал надежду, что на смену «неврастеникам», «нытикам», «скептикам-эгоистам» придут другие герои.[350] «В романах и повестях стоит погребальный звон, хоронится тип эпохи освобожденья и в качестве наследников выводятся все скептики свободы»: или «наглые, торжествующие герои» Боборыкина, или «кислые, изнеможенные отступники» Чехова, или «охлажденные, изверившиеся интеллигенты других, менее видных беллетристов»[351] – таковы современные наследники героев предшествующей эпохи, констатировал М. О. Меньшиков. Герои «новых писателей» – Бунина, Чирикова и др. – не несут в себе «ничего бодрого, энергичного, смелого», замечал в 1897 году Е. А. Соловьев (Скриба) и противопоставлял задачу – показать

«борющегося человека».[352] Этот же критик указывал на «энергичную проповедь героизма и героического отношения к жизни» в литературах Запада и выражал надежду на то, что хотя бы «крупица этих романтических порывов перейдет в нашу застоявшуюся действительность».[353]

Первые два тома горьковских «Очерков и рассказов» дали критике повод сосредоточиться на героях, ставших главным нововведением Горького в литературу, – босяках. Раздавались утверждения об «идеализации» Горьким своих героев, о том, что автор любит этих своих героев и любуется ими; указывали на Ницше как на источник философии горьковских героев. А. Волынский давал точную характеристику нового литературного типа: «человека голодного, нищего, но гордого своей полной независимостью, преисполненного какой-то мировой, всечеловеческой поэзии», – и замечал: «такого типа не было до сих пор в литературе».[354] И уже Горького критика в начале следующего десятилетия назовет «кумиром» читающей публики.[355]

Два начала в горьковских произведениях 90-х годов захватили воображение читателей и критики. То героическое – в карлейлевском смысле – светоносное начало, которое выражало авторский вызов прежним «героям» и «негероям» и приковывало симпатии все более радикализировавшегося русского читающего общества. И то начало достоверности, которое стояло за изображением босяков – нового, для большинства читателей и критиков, феномена в ряду «типов русской жизни».

И, как нередко бывало, первичная действительность произведений Горького – герои и сюжеты – заслонила для большинства читателей сложную систему ее отношений с глубинной структурой образа автора.

Для современников немаловажным в этом интересе был социальный аспект темы босячества – те общественные условия, которые выталкивали людей на дно жизни. Но в таком аспекте босяков изображали и до Горького (Каронин, Гиляровский, Свирский). Горьковские босяки во многом казались новыми, потому что они являлись отнюдь не только жертвами, отверженцами общества. Чаще они сами отвергали общество, презирали его; их поведение выглядело не нарушением паспортного режима или гражданского и уголовного кодекса – а вызовом основам общепризнанной морали, укладу жизни, который становился ненавистным многим в России. Оказавшиеся «на дне, в небытии», «в отрыве от старых и новых связей», горьковские босяки, казалось, стояли в своем вызывающем индивидуализме ближе «к царству свободы и гармонии», чем все

герои тогдашней литературы.

Г. Гачев пишет о «горьковской эстетике снятия людей с насиженных мест» и добавляет: «Апология и эстетика странничества, бродяжничества занимает центральное место в идеях Горького».[356] Однако назвать апологией отношение автора к героям в ранних произведениях Горького вряд ли точно.

Автор-повествователь рассказов о босяках действительно делит со своими героями все жизненные удары и приключения. Что гораздо больше – он испытывает тягу к этому образу существования, к жизни, «выведенной из своего обычного хода».[357] «От скуки жизни» (4, 29), «почувствовав себя не на своем месте среди интеллигенции» (1, 538), отправился он в странствие по Руси. Еще до того, как биография Горького стала известна читающей публике, отождествление автора с героями стало общим местом в критике. Горький заворожил своей судьбой, вызывающей смелостью заявлений, грубой броскостью красок, его герои сразу отодвинули героев других писателей. И масса читателей не заметила или не придала значения образу автора, вырастающему из этих рассказов: в нем за чертами сильного, прямого ниспровергателя скрывалась душа человека смятенного и разрываемого противоречиями.

Эта противоречивость составляющих разлита по всему тексту раннего Горького. Тяга к культуре – и явная антипатия к носительнице культуры, интеллигенции. Идущее от традиций русского гуманизма отношение к «падшим», к труженикам – и культ «сверхчеловека» и презрение к слабым в духе новейших антигуманистических теорий. Интерес к массе – и любование личностями, презирающими массы. Босяки влекут его анархическим отвержением обыденного существования, они для него – «учителя жизни» (1, 376). Но гораздо чаще автор-повествователь испытывает к ним по сути противоположное отношение: чуждость или даже страх.

Особенно это чувствуется, например, в таких рассказах, как «На соли» – сами босяки говорят в нем рассказчику Максиму, объекту их издевательств: «Какая ты нам пара? <…> ты так себе привалился… слегка… <…> Ну, значит, и отваливай!» (1, 200). В «Моем спутнике» повествователь замечает о князе-босяке Шакро: «рядом со мной лежал человек-стихия»; но тут же о Шакро говорится как о спутнике «чуждом» (1, 145, 146). Позже, в 20-е годы, в письме к К. Чуковскому Горький скажет о герое этого рассказа: «Князь Шакро – мой, ваш, наш спутник, я не аполог его, а враг».[358]

Именно так: не аполог его, а враг, – будет сказано автором о своем отношении к одному из самых характерных образов его

«босяцких» рассказов. Рядом с героями ранних горьковских произведений находится, наблюдая их, порой любуясь ими, чаще же испытывая по отношению к ним смятение или прямое отвращение, чуждый им повествователь. Но эти черты сложности и противоречивости автора горьковского мира, сближавшие его с великими предшественниками в русской литературе и отделявшие от современников-натуралистов, были заслонены для многих читателей и критиков образами созданных им героев.

Лишь наиболее чуткие читатели – среди них Александр Блок – увидели, что за поверхностью произведений Горького прячутся «громадная тоска», «душевная мука».[359] Говоря же о шедших вслед Горькому писателях-«знаньевцах» (Скиталец, Серафимович, Телешов, Айзман и др.), об «этих малых», Блок, признав в них благородство стремлений, «первозданность» и «непочатые силы», заметит в 1907 году: «Но теперь они еще не черпнули ни одного ковша из этого бездонного и прекрасного колодца противоречий, который называется жизнью и искусством».[360]

О противоречиях говорил и внимательный читатель раннего Горького Чехов. Сразу признав в Горьком «талант несомненный и притом настоящий, большой талант» (П 7, 351), он, говоря о первой горьковской пьесе «Мещане», скажет о консерватизме ее формы, о том, что новых, оригинальных героев драматург заставляет «петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид» (П 10, 95).

Автор «Чайки» и «Трех сестер» увидит консерватизм Горького в принципе расстановки действующих лиц пьесы, в которой рабочий Нил противопоставлен всем остальным персонажам. «Центральная фигура пьесы – Нил, сильно сделан, чрезвычайно интересен! <…> Только не противополагайте его Петру и Татьяне, пусть он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга. Когда Нил старается казаться выше Петра и Татьяны и говорит про себя, что он молодец, то пропадает элемент, столь присущий нашему рабочему порядочному человеку, элемент скромности» (П 10, 96).[361]

Речь шла, конечно, не о наделении всех персонажей одинаково «положительными» чертами в житейском смысле слова, а о перенесении центра тяжести в драме. Герой, противостоящий негероям, – так было в романах и драмах Потапенко. Сводить основу драматургического конфликта к «противоположению» одних персонажей другим – это, в глазах Чехова, признак литературного консерватизма. (Горький-драматург уже в следующей пьесе, «На дне», откажется от «героецентристской» модели. В прозе же он сделает это, лишь

пройдя через опыт «Фомы Гордеева» и «Матери»).

Один из литературных учителей Горького В. Г. Короленко дал на рубеже веков свой пример трактовки проблемы героя.

Короленко остро осознал специфическую проблему литературы конца столетия: необходимость и неизбежность смены героев в эпоху крушения народнических теорий. Он высоко оценил то, что несло с собой творчество Чехова: не просто нового героя, пришедшего на смену прежним, а смену авторских принципов изображения человека и мира. Но для себя (как и для литературы в целом) он считал необходимым все-таки поиски нового героя жизни («настоящего» героя взамен «ненастоящих» в произведениях предшественников[362]) для перенесения его в литературу.

Неизменный интерес Короленко к проявлениям героического, яркая незаурядность многих его персонажей, небоязнь прибегнуть к условной, порой аллегорической форме заставляли многих читателей видеть в нем писателя-романтика. Но зачисление Короленко по ведомству романтизма еще мало что проясняет в своеобразии его писательской манеры.

В 1901 году Короленко пишет рассказ «Мороз», переносящий на берега Лены. И жизнь, и гибель ссыльного поляка Игнатовича, ушедшего в лютый мороз в тайгу спасать человека, необыкновенно последовательны; сам он – цельная во всем натура героя-романтика. Героический романтизм как норма жизненного поведения знает лишь крайности обожествления либо ненависти. Полутона, переходы для него чужды и презренны; в реальной жизни Игнатович «был непрактичен и беспомощен, как ребенок… Никогда он не умел найти дорогу». Сталкиваясь в действительности с чем-то, что расходится с его представлениями, он может пойти на подвиг, а может впасть в ошибку, уйти в никуда, в ложном направлении.

О гибели таких, как Игнатович, можно только скорбеть. Но Короленко не останавливается на поэтизации альтруистического порыва; героический романтизм соотносится им с реальной, непоэтической жизнью.

В «Морозе» есть еще один персонаж, староста ямщиков, в котором не видно ничего ни романтического, ни героического.[363] Способен же он оказывается на человеческое душевное движение: просто, без аффектации староста соглашается не за деньги, без вознаграждения ехать в страшный мороз спасать человека в тайге. Для героя-романтика такое душевное движение ничтожно, он его просто не замечает, уходя от презираемой им толпы на свой подвиг. А автор и отдает должное его безоглядной отваге, и говорит о присущей такому герою слепоте; он дорожит и

самым малым проявлением человечного, тем самым началом «не подвига, а душевного движения», которое скрыто в людях.

Ставя рядом с героем «*настоящего* человека, не подвига, а душевного движения», стремясь «открыть значение личности на почве значения массы»[364], Короленко уже в эпоху Горького откликался на полемику о необходимости героев в современной литературе. Откликался, имея перед глазами чеховский опыт трактовки героев.

Между тем привычная нацеленность читающей и критикующей массы на традиционное, «геройное» восприятие литературы не соответствовала новым, действительно эпохальным явлениям в художественном сознании. В XIX веке «центральным «персонажем» литературного процесса» стал создатель произведения, «центральной категорией поэтики – не стиль или жанр, а автор».[365] В русском классическом романе была выработана, а затем в иных жанрах Чеховым усовершенствована новая система воплощения смысла произведения, при которой непосредственная связь этого смысла с действующими лицами сменилась сложно опосредованной связью, «бесконечным лабиринтом сцеплений», говоря словами Толстого, когда главным героем произведения, по его же определению, становилась «правда», сообщаемая автором собеседнику-читателю. К концу столетия Толстой формулировал суть этого соотношения: «Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, – мы ищем и видим только душу самого художника» (62, 269).

Там, где писатель-натуралист ограничивается конструированием персонажа, наделенного актуальными признаками «героя времени», у писателя-реалиста герой – лишь одна из проекций авторского видения мира. Созданная им художественная модель человека – отправная точка разговора с читателем-собеседником; она включается в широкую систему способов выражения авторского познания, отношения, оценки, творческой смелости.

Сам Толстой бесконечно экспериментировал с разнообразными формами выражения «правды» и «души художника». «Героецентричные» модели при этом были частным случаем (как в «Отце Сергии», «Алеше Горшке» и «Хаджи-Мурате»). В других произведениях это были варианты либо с двумя равнозначными героями (как в «Воскресении», а еще раньше в «Анне Карениной»), либо со сменой функций и места героев по ходу произведения (как в «Хозяине и работнике»), либо вообще без центрального героя, с множеством сменяющих один другого персонажей (как в «Фальшивом купоне»). Писатели же

натуралисты, используя выработанную до них модель, строили свои произведения, как правило, по единому шаблону: с противопоставлением центрального персонажа, наделенного признаками «героя времени», выразителя злобы дня, остальным действующим лицам.

Основная разграничительная линия между старым и новым, значительным и преходящим в эту литературную эпоху, видимо, и пролегала здесь. Толстой и Чехов, раздвигая границы реализма, исследовали новые пути и модели выражения художественного смысла. Писатели-натуралисты абсолютизировали лишь один из возможных, «геройный» компонент в построении литературного произведения, сосредоточивались в первую очередь на миметической стороне своих творений. Ни по-настоящему новых героев, ни обновления художественного языка при столь шаблонном использовании традиции не было найдено.

Граница эта не была почувствована большинством критиков, что и породило основные, ясно видимые теперь парадоксы читательского и критического сознания 90-х годов: непонимание сути художественного новаторства позднего Толстого и Чехова, неадекватное восприятие в конце десятилетия феномена Горького, подмена главных и побочных факторов литературного процесса.

5

В самом начале 90-х годов появилась статья А. С. Суворина[366], в которой он говорил о состоянии и задачах русской литературы конца века. Статья давно забыта, но в свое время она претендовала на роль едва ли не литературного манифеста – почти как знаменитый манифест Дмитрия Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», появившийся через два с половиной года.

Прочитав значительное число томов «новых беллетристов», автор задавался вопросом: «Что за герои и героини у наших писателей?» – и приходил к выводу, что ничего нового у новых писателей не встретишь, «все погудки на старый лад», подражания писателям прошлой эпохи. Герои их произведений могут называться «новыми кличками» – земец, адвокат, инженер, техник, студент, – но в сущности писатели не придумают для них иных дел, кроме как влюбляться, разлюблять, разводиться с женами, снова жениться и умирать. Все это с людьми, разумеется,

происходит, как происходило всегда. Но ведь, резонно замечал Суворин, люди «кроме того делают еще нечто другое, и от этого другого меняется жизнь, ее интересы, характеры…».

> А наша жизнь сделалась гораздо сложнее, чем прежде. Прежде были, кроме крестьян, только помещики, чиновники, купцы и духовенство. <…> Но вот уж лет тридцать, как жизнь стала усложняться. Явились новые занятия, новые люди, новая обстановка. Число образованных людей сильно возросло, профессии стали свободнее, сословия перемешались, униженные возросли, унижавшие понизились, свободы жить вообще стало больше, увеличилась нравственная независимость существования.

В три десятка лет мы пережили целую революцию с добрыми и злыми ее последствиями. <…> Да, почти все переменилось, а содержание беллетристики все то же самое. В ней именно не найдешь того, что встречаешь на каждом шагу в жизни, а если и найдешь, то в виде чего-то недосказанного, какого-то намека на то, чего сам писатель не изучил и что ему самому известно только как намек.

То, что есть в современной действительности: «новые среды, новые условия жизни, новые профессии», – об этом современная беллетристика молчит. Достоверно описать, например, инженера – его дела, действующие на него и вокруг него пружины – беллетристы не могут: «они не знают этого, не изучили этого». А ведь самые чувства человеческие в новых условиях действительности изменились. «Все, что соединяется с любовью, гордость, тщеславие, кокетство, ревность – все это приняло иные оттенки и несколько иначе выражается…» Но беллетристы, скованные традициями и ходячими идеями, «пригоняют все в те же рамки», пишут все одинаково, пользуясь «выработанной формой». В погоне за насущным хлебом современный беллетрист не успевает «учиться, наблюдать и доводить свое произведение до совершенства».

Это ощущение исчерпанности к началу 1890-х годов литературной традиции, необходимости поиска новых путей, выраженное в статье Суворина, вполне будет разделять в своем манифесте и Мережковский.

«Беллетристы просто не знают много такого, что знать им следует», – замечал Суворин и далее перечислял: «наука физиологии, патологии, психологии остается им неизвестна»; «мир болезненно-странных явлений» (вновь совсем близко к будущим констатациям у Мережковского) им так же мало

известен, как «мир явлений здоровья, энергии и труда специального». И еще многое, чего русские беллетристы не знают и без чего не будет обновления литературы: теория наследственности, мир религиозных явлений…

После этой, безусловно, очень дельной и точной, хотя и суммарной характеристики существующего положения в русской прозе Суворин задавал вопрос: «Что нужно беллетристу?».

Рецепты обновления, дававшиеся далее, выглядели и широкими, и узкими. «Конечно, прежде всего, талант, способность наблюдательности и ум». Опытный читатель, собиратель талантов вокруг своей газеты (Чехов, затем Розанов – из главных его находок), Суворин понимает, без чего не возможен большой писатель. Но он дает и советы, адресованные всякому беллетристу, независимо от размеров его дарования: «Затем – изучение и кропотливое собирание фактов. <…> Беллетрист должен знать больше или должен избрать себе какой-нибудь один угол как специальность и в нем стараться сделаться если не мастером, то хорошим работником».

Только в этом случае российская беллетристика сможет «вносить в общее сознание некоторые идеи и представления о родной земле». Пока же она «в огромном большинстве своих произведений – просто праздное дело, развлечение для праздных людей, и если б она вдруг почему-либо прекратилась, никто бы ничего не потерял», – заключал Суворин.

Итак, в очередной, который уже раз, с сомнением звучал вопрос, «есть ли у нас литература?» – и произносилось суждение о том, «что нужно автору».

Суворинские «литературные мечтания», совпадая во многом в своей констатирующей части с приговорами, которые вынесет русской литературе через два с половиной года Мережковский, давали по существу свою, отличную от программы Мережковского, программу развития русской прозы на ближайшие десять—двадцать лет.

Суворин, тоже по-своему имея в виду «расширение художественной впечатлительности», ориентировал беллетристов на обращение к «новым средам, новым условиям жизни, новым профессиям». Он требовал учета в беллетристике новейших данных и веяний в науке, новых идей, новых интересов и увлечений общества, новой конкретности и точности в передаче новых реалий и условий быта. Более того, он призывал к беллетристической специализации, к избранию прозаиками «своих» сфер изображения, в которых они бы ориентировались так же свободно, как их персонажи.

И это было набором задач литературы *натуралистической*,

как Мережковский чуть позже сформулирует задачи литературы *модернистской*.

Обозначенная Сувориным в 1890 году программа была выполнена русской беллетристикой в следующие полтора – два десятилетия. Это было сделано Боборыкиным, Потапенко, Маминым-Сибиряком, Станюковичем, их менее даровитыми современниками, а в начале века во многом продолжено Чириковым, Вересаевым, Телешовым, Серафимовичем, Гусевым-Оренбургским…

В произведениях большинства писателей рубежа веков черты, идущие от обеих программ, предстают не в чистом виде, а сплетаются, порой достаточно причудливо. Именно это соединение натуралистических и модернистских тенденций питало прозу Арцыбашева, Сергеева-Ценского, и на гораздо более высоком уровне – Леонида Андреева. И Горький, который ярко завершал один литературный век и входил в век следующий, не прошел мимо обеих тенденций.

Повествовательные модели в прозе русского натурализма

Новизна материала при шаблонности и консерватизме в художественной его организации – особенность русского натурализма рубежа XIX—XX веков. Она проявилась не только в концепции литературного героя. В неменьшей степени это убийственное соединение проявилось в организации *повествования* в прозаических произведениях. И в этой сфере русский натурализм скорее обслуживал традиционные ожидания читающей публики, чем пролагал новые пути.

Поиски новых путей построения повествовательной фразы, конечно, велись – и опять эта новизна нащупывалась сразу несколькими авторами.

Так, заслуживают внимания те настойчивые указания, которые делал уже в новом веке П. Д. Боборыкин, стремясь «запатентовать» свой приоритет в использовании одного литературного приема, который в сознании читателей закрепился за Чеховым. «… кто по письму стоит между Толстым и Чеховым? <…> Ведь его язык, тон, склад фразы, ритм – не с неба же свалились?..» И пояснял далее, в чем состоял этот прием: «Я совсем изменил склад повествования, пропуская все и в объективных вещах через психику и умственный язык действующих лиц. Этого Вы не найдете ни у кого из моих старших. У Тургенева, у Толстого даже следа нет – совсем по-другому» (письмо А. А. Измайлову от 26 июня 1909 года).[367]

На новизне такого принципа построения и на своем праве считаться первым Боборыкин продолжал настаивать и в дальнейшем. В 1915 году, обращаясь к тому же адресату, он говорил о прозе Куприна: «…вижу у него прямо мой прием, когда он заставляет, например, читателя воспринимать образные восприятия, мысли и чувства, проводя их через «я» данного лица. Но не чеховский, а мой прием, который я в таком развитии первый вводил в нашу беллетристику, когда Чехову было всего 5 лет от роду. Я бы назвал это «субъективная объективация"».[368]

Итак, предлагать читателю образы, мысли и чувства преломленными через некую призму – конкретное воспринимающее сознание. Сейчас это называется «повествованием, организованным точкой зрения персонажа», «слитным повествованием». «Путь литературы XIX—XX вв. – путь от субъективности автора к субъективности персонажа»[369], – констатирует современный исследователь. Постепенно складываясь в русской прозе, именно через Чехова этот прием – повествование «в тоне» и «в духе» персонажей[370] – обогатил прозу XX века.

Претензия Боборыкина на приоритет в новаторстве и обоснованна, и нет.

Если открыть почти любую страницу его поздних романов, нельзя не заметить обилия кавычек – указаний на цитаты из мыслей и высказываний героев.

> «Купчиной» он себя не считал, а признавал себя практиком из крестьян, «с идеями».
>
> Серафима умоляла его не «виниться первому»; он ее успокаивал, предоставил ей «уладить все».
>
> Да, он почти пугался того, как эта женщина «захлеснула» его.
>
> Когда Теркин окликнул Антона Пантелеича, тот собирался высказать свое душевное довольство, что вот и ему привелось попасть к человеку «с понятием» и «с благородством в помышлениях», при «большой быстроте хозяйственного соображения». Он любил выражаться литературно… («Василий Теркин», 1892).

Это обилие кавычек, действительно, указывает на сознательное использование приема, но придает повествованию оттенок нарочитости, искусственности. Лишь Чехов доведет этот прием включения в авторское повествование чужого взгляда на мир, чужой точки зрения до вершин естественности и совершенства. О злоупотреблении же кавычками Чехов писал еще в конце 80-х годов: «Кавычки употребляются двумя сортами

писателей: робкими и бесталанными. Первые пугаются своей смелости и оригинальности, а вторые (Нефедовы, отчасти Боборыкины), заключая какое-нибудь слово в кавычки, хотят этим сказать: гляди, читатель, какое оригинальное, смелое и новое слово я придумал!» (П 3, 39). Как видим, реалист осознает свое отличие от натуралистов в том, что вводимая в их тексты реальность не проходит преображения талантом, и это находит отражение даже во внешних приемах оформления текста. Как заметит позже Александр Блок, «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания».[371]

И рядом с этими попытками включить в описания отголоски индивидуальной живой речи – у Боборыкина множество банальных, затертых книжных оборотов:

> Не наскочил ли он на женскую натуру, где чувственное влечение прикрывает только рассудочность, а может, и хищничество. <…>
>
> Она переменила положение своего гибкого и роскошного тела. Щеки ее горели. <…>
>
> Он предвидел, что Серафима не уймется и будет говорить о Калерии в невыносимо пошлом тоне.

И т. п.

Художник-реалист, конечно, выразительно и конкретно показал бы и эту «пошлость», и эту «невыносимость» и оживил бы умозрительные или шаблонные характеристики. Характерные для натурализма формы повествования содержат главные произведения и других писателей рубежа веков.

Одновременно с боборыкинским «Василием Теркиным» появился роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Золото»[372], изображавший быт и нравы на уральских приисках и заводских деревнях, хранящих еще живую память о крепостном праве и каторге.

Уже в своих романах 80-х – начала 90-х годов («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Три конца») Мамин заявил о себе как о писателе, который на новом для русской литературы «областном» материале, рисуя быт и нравы любимого им Урала, решал задачи, сходные с теми, которые решал Золя в своих «Ругон-Маккарах».[373] Репутация «русского Золя»[374], закрепившаяся за Маминым в критике, не покрывала всего своеобразия творчества писателя-уральца, но отражала масштабность изображавшихся в его романах процессов и человеческих судеб.

Рассказываемая в «Золоте» история, особенно в третьей и четвертой частях романа, действительно впечатляет. Читатель

видит, как золотая лихорадка овладевает всеми – и заводскими, и деревенскими, от древних старух до незамужних девок, и опытными промысловыми волками, и забросившими свое ремесло столярами и чеботарями… Роют в поисках золота и в лесу, и на болотах, и у себя на огородах. Двое-трое удачников на сотни добывающих, остальным же – бесплодные поиски, порождающие алчность, зависть, корысть, убийства.

Из нескольких десятков действующих лиц наиболее интересен по замыслу Родион Потапыч Зыков, старейший штейгер на местных приисках. Бывший каторжный, деспотический отец большого семейства (весь роман строится вокруг истории его семьи), он маниакально верит в заветную золотую жилу – а когда жила уже найдена, затопляет шахту, не желая, чтобы плодами его искусства воспользовались другие. Это упорство профессионала-маньяка, сменяющееся усталостью от жизни и людей, – наиболее разработанная и оригинальная психологическая линия в романе. Остальные же персонажи чаще обозначены и исчерпываются такими авторскими характеристиками: «старый ябедник», «заурядный бонвиван» или «типичный российский сиделец, вороватый и льстивый, нахальный и умеющий вовремя принизиться».

В «Золоте» есть черты, сближающие его с «экспериментальным романом»: освоение нового пласта действительности, изучение «массы» и «среды», воспроизведение низменных сторон жизни.[375] Но роман тяготеет к натурализму в другом значении этого понятия. В нем преобладает сырой материал (во многом новый для русской литературы), не прошедший художественную обработку. И особенно это просматривается в том, как строится повествование.

У Мамина-Сибиряка встречаются блестящие образцы слитного повествования, в которых отражены и особенности словоупотребления персонажей, и приметы речи изображаемой среды:

> Зыковский дом запустел как-то сразу… Прежде было людно, теперь хоть мышей лови, как в пустом амбаре. Сама Устинья Марковна что-то все недомогалась, замужняя дочь Анна возилась со своими ребятишками, а правила домом одна вековушка Марья с подраставшей Наташкой, – последнюю отец совсем забыл, оставив в полное распоряжение бабушки. Скучно было в зыковском доме, точно после покойника, а тут еще Марья на всех взъедается.

Но такие примеры – лишь немногие вкрапления в общее

повествование «Золота», которое строится по иным принципам. В романе интеллигентный повествователь адресуется средне-интеллигентному читателю, вниманию которого предложен достаточно экзотический материал, но изложенный на языке межинтеллигентского общения, чуждом описываемой среде. Отсюда своего рода щеголяние иностранными словечками, принятыми в тогдашнем интеллигентском обиходе.

> Карачунский *в принципе* был враг всевозможных репрессалий и предпочитал всему те полумеры, уступки и сделки, которыми только и поддерживалось такое сложное дело. (Курсив здесь и далее мой. – *В. К.*)

Положим, выделенные слова можно счесть за передачу в повествовании речевой физиономии персонажа, управляющего заводом Карачунского. Но повествователь говорит схожими словами и о бывшем каторжном, и о деревенском сапожнике, и о кабатчике:

> Это был своего рода *фанатизм* коренного промыслового человека. <…>
>
> Мыльников являлся *комическим элементом* … <…>
>
> Чета (кабатчик Ермошка и его жена Дарья. – *В. К.*) вообще была *оригинальная*.

«Гуманный порыв», «мириться с фактом», «формальное чувство» и т. п. журнализмы заполняют речь повествователя, описания и даже пейзажи: «Траурная зелень [ельника] приятно *контрастировала* с девственной белизной снега <…> красавец лес, заснувший богатырским сном».

«Открытие Кедровской казенной дачи для вольных работ изменяло весь строй промысловой жизни, и никто не чувствовал этого с такой *рельефностью*, как Родион Потапыч…» Так пишет повествователь «Золота»; ср. это со словоупотреблением литератора-публициста той же эпохи, откликнувшегося на произведения Мамина-Сибиряка: «В произведениях этого писателя рельефно выступает особый быт Урала…».[376]

Когда словечки и обороты среднеинтеллигентского обихода в речи повествователя механически соединяются с просторечием, свойственным персонажам, он прибегает к кавычкам: «А Низы, населявшиеся «некрутами», захотели после воли существовать «своим средствием», и здесь быстро развились ремесла…» И рядом с этими попытками погрузиться в речевой мир описываемой среды – обычные для повествования романа следы газетно-журнальной спешки: «Избушка Мыльникова *служила*

ярким примером подобного промыслового захудания, и ее история служила иллюстрацией всей картины…»

В таком же стилистическом ключе выдержано повествование в другом большом романе Мамина-Сибиряка «Хлеб» (1895).[377] Вновь писателя интересуют процессы, охватившие целый край, Зауралье. Река Ключевая, город Заполье: торговля хлебом, внедрение капитала, банков, деградация купеческой семьи. Центральный герой – Галактион Колобов, который превращается из простого русского купеческого сына в дельца-афериста. Его запутанные отношения с женщинами. Происки поляков, немцев, жидов. В конце герой бросается с собственного парохода в реку.

И в этом романе есть места, показывающие, как мог быть Мамин-Сибиряк близок к мастерам русской повествовательной прозы. Таково замечательное начало романа, первые главы первой части. Богатый мельник старик Колобов по-бродяжьи обходит места, на которых будет разворачиваться действие, и происходит постепенное знакомство с будущими героями. Очевидно, именно это начало «Хлеба» так понравилось Лескову и Чехову (см. об этом в письме Чехова А. С. Суворину от 23 марта 1895 – 6,41).

Но вновь повествователь не удерживается на высоте, заданной этими страницами; дальнейшее повествование в «Хлебе» более торопливо и небрежно. Вновь в нем преобладают словечки и обороты, привычные для читателей газетных и журнальных статей.[378]

> В первое время банк допускал кредиты в более широкой форме, а потом начались систематические сокращения. Это была целая система, безжалостная и последовательная. Люди являлись только в роли каких-то живых цифр. Главные банковские операции сосредоточивались на хлебном деле, и оно было известно банковскому правлению лучше, чем производителям, торговым посредникам и потребителям.

Построенное на расхожих журнализмах повествование не способно органически включить формы народной речи персонажей:

> Ей живо представился весь ужас положения всей семьи Галактиона, иллюстрировавшегося (? – *В. К.*) народною поговоркой: муж пьет – крыша горит, жена запила – весь дом. <…>
>
> Открытый в Заполье банк действительно сразу

оживил все, точно хлынула какая-то магическая сила. Запольское купечество заволновалось, придумывая новые «способа» и «средствия».

Как Мамин-Сибиряк своих золотоискателей и хлеботорговцев, еще один писатель вводил в 90-е годы в литературу новый жизненный материал, новую среду с ее специфическими героями. К. М. Станюкович пишет в своих «Морских рассказах» о характерах и типах, живущих совершенно иной, чем маминские уральцы, жизнью. Тем удивительнее совпадение принципов построения повествования, отражавших одну и ту же, избранную столь разными писателями схему взаимоотношений с читателем. И здесь о новом повествовалось по-старому.

Одна разновидность «Морских рассказов» Станюковича (такие, как «Василий Иванович», 1886; «Беспокойный адмирал», 1894; «Нянька», 1895, и др.) – описания встреченных во флоте типов и характеров. Строятся они, как правило, по одинаковому композиционному принципу *от – к:* от наружной непривлекательности или обыкновенности – к обнаружившимся душевному благородству и широте души («Василий Иванович»); от напускной свирепости и придирчивости – к проявлениям внимания и заботы о подчиненных («Беспокойный адмирал»); от внешней суровости и огрубелости – к раскрываемым далее таланту воспитателя, чуткости, справедливости, достоинству («Нянька»). Описания характеров и типов, практическое отсутствие событий приближают такие рассказы к очерку натуральной школы 40-х годов. Другая разновидность морских рассказов – описания случавшихся на кораблях происшествий: спасения во время шторма («Ужасный день», 1892), забот о корабельной собаке («Куцый», 1894), усыновлении матросами негритянского мальчика («Максимка», 1896) и др.

В произведениях с «профессиональной» тематикой можно было бы считать данью натурализму обилие неизбежных специальных терминов. В «Золоте» Мамина-Сибиряка: «… натащили разную приисковую снасть, необходимую для разведки: *ручной вашгерд, насос, скребки, лопаты, кайлы, пробный ковш и т.д.»*. У Станюковича – это морская терминология, часть которой он считает необходимым переводить:

> По счастью, в момент нападения шквала успели убрать *фок* и *грот* (нижние паруса) и отдать все *фалы*. <…> Зато, словно обрадованный людской оплошностью, он с остервенением напал на паруса, *не взятые на гитовы* (не подобранные). В одно мгновение

> большой *фор-марсель* «полоскал», изорванный в лоскутья, а оба *брамселя, лиселя с рейками* и *топселя* были вырваны и, точно пушинки, унесены вихрем. («Беспокойный адмирал»)

В «Свадьбе с генералом» или «Душечке» Чехова специальная терминология тоже широко используется, но не остается сырым необработанным материалом, а преобразуется в активный элемент характеристик, развития сюжета, приобретая художественные функции. Главное же – повествование «Морских рассказов» вступает в противоречие с теми целями, которые преследует автор. Он явно сочувствует тем, кого он описывает, простым матросам, но повествует он о них все на том же среднеинтеллигентском языке, отделяя от него кавычками цитаты из совсем иного языка, на котором говорят эти матросы. Между повествователем и читателем, с одной стороны, и описываемыми персонажами, с другой, устанавливается речевой кордон.

«Максимка»:

> Матросы усердно работали и весело посмеивались, когда «горластый» боцман Матвеич, старый служака с *типичным* боцманским лицом <…>, «чумея», как говорили матросы, во время «убирки» выпаливал какую-нибудь уж очень затейливую ругательную *импровизацию*, поражавшую даже привычное ухо русского матроса. <…> Все давно привыкли к тому, что он не мог произнести трех слов без ругани, и порой восхищаются его бесконечными *вариациями*. В этом отношении он был *виртуоз*. <…> Матросы молча и истово, как вообще едят простолюдины, хлебали варево, заедая его размоченными сухарями…

Кавычки здесь – графическое обозначение того, что язык «простолюдинов» чужд языку, на котором говорят повествователь с адресатом-читателем. Совсем иное соотношение между языком «простолюдинов» и авторским повествованием показал тогда же в «Хозяине и работнике» (1895) Л.Толстой, устранявший все барьеры и дистанции, разделяющие тех, о ком он пишет, и тех, к кому он обращает свое повествование.

Натуралистическое несварение нового материала – и в рассказах о северных народностях бывшего политического ссыльного Вацлава Серошевского. Так, в рассказе «Чукчи»[379] двое, очевидно, ссыльных, живущих в селении за Полярным кругом, хотят с помощью кочующих по побережью чукчей, как можно догадаться, бежать в Америку. Для этого они приглашают

чукчей к себе в дом для знакомства.

Здесь языковая и культурная отчужденность повествователя от предмета описания обнаруживается по тем же признакам: по подчеркнутой несовместимости употребляемой повествователем лексики со словоупотреблением тех, кого он описывает, и по кавычкам, отделяющим вкрапления живой речи. В описаниях внешности чукчей используются сравнения с «античной статуей» (!), с «волосатым лесным фавном» (!). «Но восторг дикарей *достиг своего апогея*, когда заиграла шарманка», – пишет повествователь, хотя рядом с подобными неуместными шаблонными словами и сравнениями из среднеинтеллигентского языка попадаются живые подробности, идущие от объекта описания. А затем – снова груда необработанного, сырого словесного материала:

> Тут шел фантастический рассказ о появлении «воюна», украшенный бесчисленным множеством «мальч», «доспел», «однако», «мало-мало», «шибко», «сказывали», «брат», «по-што», «полоснул», «варнак», «важно» и других героических оборотов.

Можно обобщить черты, свойственные повествованию в произведениях самых разных по своим темам и объектам писателей-натуралистов.

Лишь немногие художники-реалисты рубежа веков, в первую очередь Толстой и Чехов, владели искусством слитного повествования. Повествования, объединяющего мир персонажа с миром автора-повествователя и миром читателя. Повествования, снимающего культурные и языковые барьеры и таким – чисто художественным путем – проводящего идею единого народа или единого человечества. В этой общенародной, общечеловеческой отзывчивости – одна из главных причин нетленности их прозы (при том, что самые объекты их изображения не претендовали на новизну или интересность). В отличие от них, сугубо сословный, профессиональный, этнографический принцип брался за основу повествования и Боборыкиным, и Потапенко, и Маминым-Сибиряком, и Станюковичем, и беллетристами более мелкого калибра.

Ими предлагались вниманию читателя более или менее экзотические персонажи и области действительности, нередко впервые вводимые ими в литературный оборот, – европеизирующиеся купцы, первые представители национально мыслящей буржуазии, золотодобытчики, зауральские хлебные магнаты, матросы российского флота, чукчи и т. д. Об этих персонажах, носителях порой ограниченного, или неразвитого, или просто неординарного сознания, они писали для

«образованного читателя», представителя среднеинтеллигентной публики, используя слова и обороты нивелированного интеллигентского языка.

Можно говорить об условной стилевой позе, принимаемой повествователем, о своего рода ритуальном характере отбора лексики, выбора интонации повествования. Отсюда обилие кавычек, отсюда журнализмы, фельетонная ироничность – своеобразные стилистические перемигивания с этим родственным для повествователя читателем-адресатом.

Порой автор-повествователь таких произведений стремится подчеркнуть сочувствие, даже родство (эстетическое, социальное, идеологическое) по отношению к описываемым персонажам – и делает это через сюжет, через прямые заявления. Но *в повествовании* неизменным остается дистанцирование повествователя от персонажей и обращение к среднему общеинтеллигентному читателю. Какой бы внетекстовой близостью к своим персонажам ни обладал повествователь, – он всегда высвечивает стилевую дистанцию по отношению к ним и обозначает эстетическое, стилевое единомыслие с условным читателем.

Эту модель повествования, свойственную натуралистической прозе и отражающую менталитет «читающей интеллигенции», «образованного читателя», поначалу всецело усвоил и Горький.

В «Макаре Чудре» (1892) рассказ старого цыгана выстроен как условно-романтическая стилизация, как бы противостоящая бесцветности и унылости бытия современников. Но чуть включается повествователь, как сразу ощущается занятая им позиция. Обращаясь к современной ему читающей публике, он всецело принимает ее лексику и фразеологию и тем самым устанавливает одну с ней наблюдательную дистанцию по отношению к описываемым персонажам. «Методически», «скептически», «тембра», «массивную», «мрачный и торжественный гимн» моря и т. п. слова и обороты призваны постоянно напоминать о том, по какую сторону барьера, разделяющего романтических героев и современного читателя, помещает себя повествователь.

На идейном уровне любование исключительностью персонажей и (иногда имплицитно, иногда явно) презрение к условному читателю-современнику; но в повествовании солидарность с читателем и дистанцированность от персонажей – черта ранних рассказов Горького, неоромантических по героям и тематике, натуралистических по типу повествования.

В «Старухе Изергиль» (1895) идеологически рассказчик на стороне персонажей, отрицает вместе с ними «лицемерных людей

с мертворожденными сердцами» (1, 96). Но стилистически он всецело в мире интеллигентных читателей, повествование ведется на их языке. «Море тихо аккомпанировало», «мелодия была оригинальная»«, «мужчины пели без вибраций», «нервного шума», «гармонично» и т. п., и такая стилистическая дистанцированность совпадает с пространственной отдаленностью рассказчика от тех «молодых мужчин и женщин», которых он, любуясь, наблюдает.

Чехов будет мягко указывать Горькому, что для его рассказов такие слова, как «аккомпанемент», «диск», «гармония», – «неудобны» (П 7, 352). Горький, не споря, что имеет пристрастие к «вычурным словам», согласился отказаться только от части из них (см. в Полном собрании сочинений тома Вариантов к произведениям 90-х годов).

В рассказах о босяках – та же модель соотношения: персонаж – повествователь – читатель. Так, в вариантах (то есть в первоначальных печатных текстах) «Деда Архипа и Леньки» (1894) есть и «гармонировала», и «монотонно», и «миражей», и «речитативом», и «фальцетом»; но и в окончательном тексте сохранились «наступила реакция», «его созерцание» и другие приметы иронической[380] отчужденности повествователя от персонажей.

«Это был ночной сторож Клим Вислов, человек строгой нравственности, что, впрочем, не мешало ему быть горчайшим пьяницей и *горячим приверженцем трехэтажной эрудиции*» («Горемыка Павел», 1894) – такими же оборотами описывал боцмана рассказчик «Максимки» Станюковича: фельетонно-юмористический тон повествования здесь и там – как бы знак единодушия и взаимопонимания рассказчика с читателем в вынесении оценок.

В «Коновалове» (1897) автор сурово отзывается о «культурном человеке»: «ибо еще нет такой болячки, которую нельзя было бы найти в сложном и спутанном психическом организме, именуемом «интеллигент"» (3, 25). Он же признается в том, что влечет его в трущобы, на дно жизни: там «хотя все и грязно, но все так просто и искренно» (3, 48). Но его повествование о босяках, даже самых незаурядных, строится искренно, но отнюдь не просто: например, рассказчик видит «шестерых господ в фантастически рваных костюмах, с физиономиями героев из рассказов Гофмана» (это – об обыкновенных российских бродягах); или отмечает «скептический тон» рассказов босяков о прошлых любовницах; или: море у него «улыбалось добродушной улыбкой Гулливера» и т. п.

Н. К. Михайловский придирчиво замечал, что Горький

влагает в головы своих босяков маловероятные мысли, а в их уста – маловероятные речи (см.: 3, 545). Горький, гораздо лучше критика знавший предмет своих описаний, порой сам признавал, что тот или иной его персонаж говорит «не подобающие ему речи» (3, 18). Но он мог возразить критику, что таких, как Коновалов, он встречал сам и такие удивительные речи слышал своими ушами. Дело было не в вычурности или маловероятности тех или иных речей в устах персонажей. В самом повествовании «не подобающую» новизне материала речевую позицию занимает рассказчик.

Повествовательные формы ранних горьковских рассказов сближаются с повествовательными моделями натуралистов 90-х годов. Горькому-стилисту предстояло проделать большой путь до автобиографической трилогии и других произведений 1910–1920-х годов, в которых он выступит не с «партийной», а общенародной, общечеловеческой позиции.

Литература «Знания»: теория и практика дестабилизации

Вокруг первых сборников петербургского издательского товарищества «Знание», начавших выходить с марта 1904 года, объединились писатели практически одного поколения – родившиеся около 1870, вошедшие в литературу в конце 90-х, – группа мятежной молодежи, имевшей своего лидера и программу. Эта программа была рождена духом времени. Россия, еще по-настоящему не воспользовавшаяся плодами революции сословно-промышленной, стремительно входила в полосу революций социальных и политических.

1

Художественная и идейная программа «знаньевцев» сформировалась за несколько лет до выхода первых сборников. Горький стал главным идеологом и объединителем группы, центром новой литературной ориентации. Его программные установки можно проследить по его письмам конца 90-х гг. XIX в. – начала 1900-х годов, по таким произведениям, как «Читатель» и др.

Как обычно, *отрицающая* часть новой эстетической программы формировалась на основе острого недовольства прошлым и существующим состоянием литературы. *Позитив*

состоял из некоторых положений – вполне известных, но сведенных в новой комбинации, поражавшей и увлекавшей целое поколение писателей. Характерно, что сам Горький чувствовал изначально присутствующие в своих установках противоречия, но и его самого, и окружающих вела энергия переворота, перелома тягостной ситуации, возможности разрушения старого и создания нового, лучше всего выражавшая дух предреволюционной эпохи.

Пожалуй, главное в этой, одними «знаньевцами» безоговорочно принятой, другими до поры до времени терпимой программе, – *новый утилитаризм*.

Мысленно обращаясь к своему читателю, Горький задавал вопрос: «Милостивый государь! Вы читаете и хвалите… весьма Вам за сие благодарен. Но, государь мой, – что же дальше? <…> Какие вы подвиги на *пользу* жизни думаете совершить под влиянием сих моих писаний? Какая *польза* жизни от этой канители?..» (Письма 2, 6; курсив мой. – *В. К.*). Литература прошлого в этом отношении удовлетворяет столь же мало, как и нынешняя: «Читали и мы, все читали – Толстого и Достоевского, Щедрина и Успенского и еще многое, и – кая *польза?* Одно наслаждение» (там же, с. 5; курсив мой. – В. К.).

Среди названных здесь писателей почти все сами предъявляли к литературе утилитаристские требования, но Горький, отрицая прежний, провозглашает новый утилитаризм. О том, в чем следует видеть задачи, стоящие перед литературой, искусством, Горький в эти годы не раз объясняет К. П. Пятницкому, Вересаеву, Л.Андрееву, писателям-самоучкам (см.: Письма 2, 41–42, 89; Письма 3, 24, 26 и др.).

При этом Горький готов признаться в «страсти к литературе» как таковой, самоценной и самодостаточной. Он восхищен сборником стихотворений Бунина: «Люблю я <…> отдыхать душою на том красивом, в котором вложено вечное, хотя и нет в нем приятного мне возмущения жизнью, нет сегодняшнего дня, чем я, по преимуществу, живу…» (Письма 2, ПО). «Я хоть и плохо понимаю, но почти всегда безошибочно чувствую красивое и важное в области искусства»; «Искусство – как Бог, ему мало всей любви, какая есть в сердце человека, ему – божеские почести», – не раз пишет он Чехову (Письма 2, 55, 59).

И все-таки противостояние красоты и пользы решалось для Горького чаще всего в пользу последней. В его редакторских суждениях именно в эти годы появляется критерий *нужности* и *своевременности* как решающего достоинства произведения. Книга Вальчевского «Проблемы социализма»– «очень важная и своевременная вещь» (Письма 3, 138). С. Н. Елеонскому в его произведениях из жизни духовенства он советует занять

критическую позицию: это «и полезно, и своевременно»; пусть эта работа будет не равноценной «в литературном отношении» произведениям И. Потапенко на ту же тему, но хотя бы не менее значительной «с точки зрения социальной, т. е. со стороны ее воспитательного значения» (Письма 3, 104). О произведении Скитальца: «Стих – груб, но настроение ценное» (Письма 2, 86). С. Юшкевич, ввиду социальной осмысленности его повести, «нужнее» Леонида Андреева (Письма 3, 177). И, критически оценивая собственную поэму «Человек», добавляет: «Вещь, однако, нужная[381], и напечатать ее – придется» (Письма 3, 219).

С учетом этих критериев выносятся окончательные оценки даже любимым писателям: «Следует ли «Знанию» ставить свою марку на произведениях индифферентных людей? Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» – да! – но – они пахнут отнюдь не демократично, – не правда ли? <…> Ах, Бунин! И хочется, и колется, и эстетика болит, и логика не велит!» (Письма 2, 212). Талантлив Мамин-Сибиряк, «интересный он писатель, но – скудно в нем социальное чувство. <…> Хороший, интересный писатель, <…> хотя он, Господь с ним, совсем не общественный человек» (Письма 3, 109, 113). Эти и иные оценки недвусмысленно показывают, чему, в конечном счете, отдавал в искусстве предпочтение глава «Знания».

Если «литература – для…», неизбежно встает следующий вопрос: «Литература? Для кого – литература?» (Письма 2, 5). Мысль об адресате-читателе постоянно присутствует в размышлениях Горького. «Глупая забава вся эта «литературная деятельность» – пустое, безответное дело. И для кого, вот главное? Для кого?» (Письма 2, 6).

Желание писать для иного, нового читателя, отличного от среднеинтеллигентного читателя прошедших десятилетий, владело в эти годы и Толстым, и Чеховым. Жажда Горького писать для нового читателя отличалась прежде всего классовой, а затем даже партийной окраской. К рубежу веков у него оформилась осознанная установка на читателя из пролетарской массы. «Так как сам я – цеховой малярного цеха, булочник, молотобоец и т. д., то Вы, наверное, поймете, какой интерес для меня представляет свой брат-рабочий…» (Письма 2, 10). Приобщить к литературе таких же, как он сам, пробивавшихся из низов к свету, но главное – «тех, которые не читают», огромную массу лишенных возможности и потребности воспринимать конвенциональный язык литературы «для образованных».

«Ценнее всех других мнений, взятых вместе» для Горького – как к его произведениям относится «рабочий класс» (Письма 3, 163). И «знаньевцам» он постоянно напоминает, кому в первую

очередь следует адресовать произведения. Пятницкому он напоминает о «существовании «нового читателя», который <…> читает все хорошее, носом чует, где оно, и умеет с удивительной ловкостью извлекать из каждой книжки нужное для своего духа» (Письма 3, 33). Н. Телешову: «Великое, брат, явление этот «новый» читатель, поглощающий книги действительно как пищу духовную, а не как приправу к скучной и серой жизни» (Письма 3,157). Книжке А. Серафимовича он желает успеха «у лучшего читателя наших дней – у простого, трудящегося народа» (Письма 3,158). Л. Андреева он будет ориентировать на «человека нового», на «здоровый, трудящийся народ – демократию» (Письма 2, 100), хотя быстро уловит несовместимость таланта своего любимца с данной установкой.

В связи с ориентацией на нового читателя Горький остро осознает (как до него – Д. Мережковский) проблему нового художественного языка, потребного для этого читателя. В общем плане это очевидное требование доходчивости и ясности. «Простота и ясность слов, излагающих идеи, сокращает усилия усвоения идей, что очень важно для человека, не имеющего почти свободного времени для чтения» (Письма 3, 33). Писать надо «так, чтоб все в читателя, как гвоздь в дерево, вонзалось» (Письма 2, 10).

Отсюда самая высокая и одинаковая похвала столь разным художникам, как Чехов и Толстой, – простота их произведений и их самих («никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа <…> все кажется не простым, т. е. не правдивым» – это Чехову; «Все, что он говорил, было удивительно просто, глубоко и хотя иногда совершенно неверно – по-моему – но ужасно хорошо. Главное же – просто очень» – это о Л. Толстом – Письма 2, 8, 13).

При этом Горький понимал, в отличие от многих пошедших за ним, что высокая простота, достигнутая последними гениями «золотого» века, была выработанной, являясь, по существу, особой формой сложности. Простота как искусство присутствует в отдельных вещах раннего Горького (где, по словам Чехова, «кроме фигур чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом – все» – П 9, 40), а из писателей-«знаньевцев» в рассказах А. Куприна, Бунина, в таких вещах, как «Пески» Серафимовича…

Другое требование к языку, нужному для нового читателя, связанное с учительской установкой (и, по сути, противоречащее первому), – требование особой, доступной массе выразительности и наглядности. Как увидим, для прозы и поэзии сборников характерны особые и как бы находящиеся в общем пользовании

образность, метафорика, аллегоричность и символика.

От Горького же большинство «знаньевцев» приняли концепцию литературного героя и своеобразную антропологию. Написанная ритмической прозой горьковская поэма «Человек» явилась программным произведением первого сборника, она была концентрированным выражением тех идей, которые Горький в течение ряда лет излагал в письмах будущим соратникам.

Потребность искать в литературе «примерных людей, примерную жизнь» была у Горького давней, лично выношенной (см.: Письма 2, 12). При этом главный путь создания положительного примера для нового читателя он видит в изображении персонажей– положительных героев. С начала 1900-х годов тип такого положительного героя для Горького вполне ясен: «Теперь – совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель, <…> прямолинейный, героически настроенный демократ, преждевременно изготовивший свой лоб для удара о стену» (Письма 3, 13, 15).

В горьковской концепции литературного героя соединились его философия антропоцентризма («Всегда был, есть и буду человекопоклонником» – Письма 2, 21), определенная социальная (на «трудящихся людей») и политическая («русский писателишко должен быть политическим деятелем»– Письма 3, 136) ориентация, прочно определившийся к началу века исторический оптимизм («новый век – воистину будет веком духовного обновления. <…> множество погибнет людей, но еще больше родит их земля и – в конце концов – одолеет красота, справедливость, победят лучшие стремления человека» – Письма 2,97–98) и старая героецентристская модель авторского воздействия на читателя.

Некоторые из «знаньевцев» – Д. Айзман, С. Гусев-Оренбургский, Скиталец, С. Юшкевич – следовали, в меру собственных дарований, этому аспекту горьковской литературной программы, пытаясь создать образ «положительного героя» эпохи. Сам Горький на практике отнюдь не сводил собственную задачу как писателя к реализации героецентристской модели, отчасти из-за неоднозначности для него самого вопроса о читателе-адресате.

Читатель – «свой брат» – только одна сторона вопроса о читателе, поставленная Горьким. Отдавая себе отчет, кто в большинстве своем является потребителем журналов и книг, он определяет новое отношение к этому «обычному», традиционному читателю: *читатель-враг* («Хорошо бы иметь читателей-врагов…» – Письма 2, 6).

В этом, неожиданном для русской литературы осмыслении

отношений писатель / читатель отразились известные личные свойства самого Горького («Мне страшно хотелось бы уметь обижать людей», – признается он в письме Л. В. Средину, а несколькими месяцами раньше: «Врагов иметь – приятней, чем друзей, и враг никогда не лишний…» – Письма 1, 370; Письма 2, 6), но главным образом – стремление утвердить соответствующие наступавшей исторической эпохе функции и задачи литературы. «…Достаточно сочинять «изящную словесность», столь любезную сердцу скучающих мещан и мещанок. Я думаю, что обязанность порядочного писателя – быть писателем неприятным публике, а высшее искусство – суть искусство раздражать людей» (Письма 2, 222).

«А хорошо злить публику», – пишет он В. Брюсову (Письма 2, 92); и в письмах к «знаньевцам» постоянна эта тема. Безусловными союзниками являются те, кто выражает сходное отношение к читателям: «…про себя твержу молитву друга моего Скитальца: «Нет, я – не с вами! Своим напрасно и лицемерно меня зовете! Я ненавижу глубоко, страстно, всех вас, вы – жабы в гнилом болоте!». Здорово пишет стихи мой друг Скиталец, хотя и не особенно складно» (Письма 2, 102). Совет писателю-самоучке: «А чтобы выходило хорошо, т. е. сильно, – воображайте, что пишете не для друзей, а для врагов <…> Публика – это большая скотина, это наш враг. Бейте ее в рожу, в сердце, по башке, бейте крепкими, твердыми словами! Пусть ей будет больно, пусть ей будет беспокойно!» (Письма 2, 105). «А ты напиши рассказ, – это совет уже Л. Андрееву, – в котором торжествовала бы добродетель, и чтобы так хорошо торжество ее на мещанского читателя подействовало – как, например, пощечина и рвотное действует» (Письма 3, 25).

Из этих и многих подобных высказываний видно, что в них выражается не просто свойство характера; речь идет именно о своеобразии новой литературной позиции: видеть в имплицитном читателе врага, что оправдывает грубую правду разговора с ним. Не обслуживать ожидания традиционного читателя и не поставлять ему новости о жизни, а давать чувствовать ему неотвратимость уничтожения и гибели того, что казалось устоявшимся и прочным.

Разумеется, и эта, другая сторона новой постановки проблемы читателя требовала перемен в художественном языке. И это в полной мере определило характер произведений Горького начала века и большинства пошедших за ним «знаньевцев». Тех же, чей художественный язык не укладывался в предлагаемые требования, Горький ценил как талантливых сокрушителей вкусов и привычных ожиданий читателя-врага.

Бунин, хотя и не оттачивает свой талант в разящий нож, – союзник, так как его «храм истинного искусства» – антипод «казармы для благополучия мещанского» (Письма 2, 45). Та же полезность в борьбе с читателем-врагом до поры до времени перевешивает в глазах Горького сомнительные для него тенденции в творчестве Андреева: «Леонид Андреев – свой человек в области неизвестного, и пропасти черных тайн посещаются им столь же легко и свободно, как Скитальцем–трактиры для простонародья. Ничего! <…> Пускай мещанину будет страшно жить, сковывай его паскудную распущенность железными обручами отчаяния, лей в пустую душу ужас!» (Письма 3, 47).

Горький собирал вокруг сборников «Знания» писателей, сосредоточенных на актуальных проблемах русской жизни, но при этом понимал, что реализм в его традиционных формах исчерпал свои возможности.

Он не только прекрасно чувствовал непревзойденность наследия своих ближайших предшественников в русской литературе, Толстого и Чехова, восхищался ими и во многом следовал за ними, но, как всякий имеющий сказать новое слово в литературе, должен был и преодолевать это давление традиций. Не только в знаменитом письме о «Даме с собачкой» он с радостью приветствует смерть реализма, которая неизбежно должна наступить после достигнутых им вершин. Он восхищается символическим содержанием «Чайки» и «Дяди Вани», сожалеет, что русской литературе в целом недостает символизма.

Речь ведется Горьким не просто о приемах и способах построения произведений, а о назначении литературы. Новый утилитаризм в противовес тому, что провозглашалось реалистами, требует от литературы, чтобы создаваемое писателем «не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, – жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче» (Письма 2, 9).

Собственно, перед Чеховым, Короленко также стояла проблема «правды и красоты», и ими были выработаны свои решения: отыскание красоты в некрасивой действительности.

Горьким новая задача ставилась принципиально иначе, установка делалась на субъективный произвол по отношению к материалу действительности, писатель обязывался «прикрашивать жизнь». И эта нацеленность на внесение в произведение активного субъективного начала имела не только внутрилитературные основания (противостояние ближайшим

предшественникам-реалистам, ответ на вызов современников-«декадентов»[382]). Сам дух эпохи, настроения все более радикализировавшегося русского общества подталкивали литературу к разрушению не только базовых основ существующих порядков, но и традиционного художественного языка, принципов изображения реальности.

Техника такой *дестабилизации* нередко совпадала у писателей противоположных лагерей, создавалась возможность неожиданных сближений тех, кого критика разводила по литературным полюсам. В творчестве «реалистов»-«знаньевцев» постоянно обнаруживаются приемы, характерные, казалось бы, для их литературных антиподов – «декадентов».[383] Поколенческая общность «знаньевцев» и «декадентов» делала их творчество двумя различными моделями единого культурного процесса, двумя – одновременно противоположными и во многом сходными – «формами интеллектуальных и социальных реакций»[384] на определенные исторические и культурные стимулы.

Итак, главное изменение в художественном мире Горького на рубеже веков – смена его ориентации на читателя – стало и главным основанием эстетической программы нового литературного объединения. Как увидим, «знаньевцы» не все и не сразу смогут совершить подобный поворот в своих произведениях. Горький стал во главе, потому что именно он уловил бурную социальную динамику эпохи, попытался переориентировать литературу в соответствии с новыми темпами и запросами времени, сформировал новую структуру писательского мировосприятия.

Казалось, вся жизнь в России начинала развиваться «по Горькому». Писатели противоположного лагеря кривились по поводу утверждавшегося в сборниках «Знания» направления, иронизировали по поводу «подмаксимовиков» – но наиболее чутким слышались в их произведениях, пусть многословных, бесстильных, «ветер событий и мировая музыка».[385]

2

Горький смог привлечь в сборники «Знания» ряд первоклассных и самобытных художников. Во втором выпуске участвовал Чехов, через сборники прошли Андреев, Бунин, Куприн, в каждом выступал сам Горький. Произведения именно этих крупнейших писателей обеспечили огромную популярность

сборников у рядового читателя, вызывали сочувственный интерес и у читателей самых взыскательных, порождали обширную критическую литературу.

Коллективное же название «знаньевцев» закрепилось за группой писателей, уравненных сходством, если не общностью эстетической позиции, единым кругом проблематики и даже литературных приемов. Влияние объединительных установок Горького было наиболее наглядным именно в начальные годы существования объединения, совпавшие с кануном и разгаром первой русской революции.

Разумеется, современники различали индивидуальные особенности таких писательских фигур, как Гусев-Оренбургский и Серафимович, Скиталец и Телешов, Юшкевич и Чириков. Но сейчас, через столетие, яснее вырисовываются и более интересными кажутся объединяющие их начала.

Позже А. Блок в своем критическом обозрении «О реалистах» заметит, что все «знаньевцы» дружно и сплоченно работают над «одной большой темой – русской революцией». Это верно по отношению ко многим произведениям уже первых книжек, вышедших до событий 1905 года. Вновь главным достоинством большинства этих произведений является их миметический аспект, непосредственное и прямое воспроизведение реалий жизни – при этом раньше обобщающих произведений больших художников.

Тяжелейшие социальные болезни русского общества, уже наметившийся распад системы, нарастание классовой, национальной, духовной розни – вот та первичная реальность, которая отличает произведения «знаньевцев» от произведений предшествующего десятилетия. Еврейская тема у Айзмана и Юшкевича, деградация русского духовенства в произведениях Гусева-Оренбургского, жизнь рабочих в изображении Серафимовича, деревня накануне взрыва у Н. Гарина-Михайловского, Е. Чирикова, Скитальца, затем – разложение русской армии, показанное Куприным, наконец, изображение стачек, баррикад, уличных боев – воспроизведение этих новых и грозных реалий начала века стало несомненной заслугой «знаньевцев». Ориентация на два вида читателей и позиция автора по отношению к изображаемому подсказывались программными установками главы объединения: «Дело жизни по нынешним дням все в том, чтоб, с одной стороны, организовать здоровый, трудящийся народ – демократию; с другой – чтоб дезорганизовать усталых, сытых, хмурых буржуев» (Письма 2, 100).

Натуралистическая поглощенность языком эпохи, без

попыток его художественной переработки, также характерна для повествования во многих произведениях «знаньевцев». Так, Гусев-Оренбургский как знаки новой эпохи приводит заголовки в губернской газете:

> Творилось то новое, для чего не было соответствующих в языке понятий, и творилось так быстро, что не было времени выработать их от корней собственного языка. Этими словами, пугающими и влекущими, озаглавливались корреспонденции из Житницы: «Экспроприация земельной собственности»… «Деревенский пролетариат»… «Произвол администрации»… «Рост крупной земельной буржуазии»… (IV, 105[386]).

Но и в собственном авторском языке, в пространных рассуждениях социально-экономико-политического характера, наполняющих повесть, мы видим те же обороты, взятые из злободневной журналистики: «борьба труда и капитала»; «сотни полуразрушенных хижин создают дворцы, в которых задыхаются их хозяева от фатального непонимания жизни»; «город, как в зеркале, отразил хозяйственную эволюцию уезда» и т. п.

Однако с этими, унаследованными от ближайших предшественников-натуралистов, чертами в произведениях «знаньевцев» соседствуют иные, идущие от новой эстетики Горького.

В пьесе «Дачники» (напечатанной в третьем сборнике) эта новая эстетика провозглашалась в драматизированной форме. Шалимов – писатель, отставший от времени (списанный с Потапенко, Мамина-Сибиряка?), – размышляет там: «Теперь вот, говорят, родился новый читатель… Кто он? <…> интеллигенция – я не говорю о ней… да… А вот есть еще… этот… новый читатель». В чем состоит задача литературы по отношению к этому новому читателю, разъясняет Марья Львовна, очевидно, революционерка: «Мы живем в стране, где только писатель может быть глашатаем правды, беспристрастным судьею пороков своего народа и борцом за его интересы…». А неудовлетворенная и ищущая героиня пьесы Варвара Михайловна передает впечатление от уже появившихся произведений такой литературы: «Когда я читаю честные, смелые книги, мне кажется – восходит горячее солнце правды…» (III, 108, 132, 146).

«И читатель будет новый… и песни ему нужно петь новые»[387], – замечает в одном из писем Леонид Андреев. О новых читателях и отвечающих их запросам новых книгах говорят во многих произведениях «знаньевцев». Так, в «Авдотьиной

жизни» С. Найденова путь героини к прозрению лежит через чтение таких книг: «тут все ясно, просто изложено. <…> Мерзавцы называются мерзавцами, эксплоататоры – эксплоататорами… Вообще – раз, два и готово… Важная книжица» (IV, 36). Такую же функцию выполняют «книжки», которые носит героине пьесы Е. Чирикова «Иван Мироныч» ссыльный революционер, «жизнерадостный», по характеристике окружающих, человек. В следующем диалоге из «Голода» С. Юшкевича революционер говорит о том, чем такие новые книги отличаются от молитвенника:

> – А что сказано в вашей книге нужное людям?
> – Покорись – вот что сказано.
> – Ага. А в моих сказано: борись. Это получше (VIII, 69–70).

Создание таких книг и было сверхзадачей большинства «знаньевцев». Необходимость менять жизнь, уверенность в неизбежной гибели существующего порядка, при неопределенности или утопичности представлений о том, что должно прийти на смену, – вот то «мироощущение, мирочувствование»[388], которое, идя за Горьким (нередко это подчеркнуто посвящением ему пьес, повестей, опубликованных в сборниках), они выражали в своих произведениях.

Прежде всего выражение это шло через речи персонажей как передача характерных для эпохи высказываний.

«Жить так, как мы живем, нельзя», – говорит героиня пьесы Найденова «Авдотьина жизнь» (IV, 26), и значение этих слов, разумеется, выходило за рамки проблем одной семьи. «Жить, говорит, станем теперь по-новому», – эти слова о героине пьесы Чирикова «Иван Мироныч» также воспринимались в самом широком смысле, как и ее дерзкий вызов мужу: «А вы думаете, что вашему царствованию не будет конца?» (V, 20, 26). «Проснитесь!» – хочет крикнуть русским попутчикам норвежец из рассказа Телешова «Между двух берегов» (I, 325).

Решительность призывов и предсказаний росла от сборника к сборнику. В рассказе Гусева-Оренбургского «В приходе» молодой семинарист говорит: «Хотят, чтобы люди по-ихнему жили… а люди не хотят… вот и все!» (I, 278). А уже через год в повести того же автора «Страна отцов»: «Новый общественный строй сметет вас с лица земли, – бешено кричал он (студент, сын архиерея. – *В. К.*), указывая в упор главным образом на о. Матвея» (IV, 253). «Все хотят свободы в жизни», – провозглашает героиня повести Юшкевича «Евреи» (II, 200), а в его же более поздней пьесе «Голод» молодые революционеры высказываются гораздо

решительнее: «Жизнь! Покорить ее нужно… <…> Я… Мира, выучился желать одного: разрушения! <…> Пока враг не сломлен, не о чем другом думать. <…> Я вижу прекрасный новый день! И сжимается мое сердце дикой и бурной радостью» (VIII, 12, 36). Смерть Чехова послужила Скитальцу поводом выразить сходные надежды: «Блесни над родиной, могучее светило, / Птиц ночи разгони, пронзи ночную тень, / И, возрождая жизнь над темною могилой, / Приди, торжественный, давно желанный день» (III, 2). И Куприн в своем мемуарном очерке о Чехове постоянно напоминает, в согласии с общим направлением, что его героя не покидали мысли «о красоте грядущей жизни», «мечты о грядущем», надежды «на лучшее будущее» (III, 8, 9, 19), – хотя автор «Трех сестер» и «Вишневого сада» тему будущего видел явно иначе, чем «знаньевцы».

Проклятия существующему и приветствия будущему, раздающиеся в произведениях «знаньевцев», конечно, не отражают сколько-нибудь единой и четкой программы. Скорее, произведения «знаньевских» сборников дают представление о причудливой и пестрой картине оппозиционных настроений в русском обществе, сливавшихся, тем не менее, в одном революционном направлении. Один из малопривлекательных персонажей «Страны отцов» Гусева-Оренбургского с раздражением перечисляет: «Толстовцы… Социалисты, анархисты… отрицатели брака, собственности и государственности! На место Бога Богов, Творца и Зиждителя вселенной, они ставят себе, как истые язычники… кого? Сумасшедшего философа Ницше или какого-нибудь разрушителя политических устоев, вроде немецкого еврея Маркса» (IV, 246). «– Товарищи, вы видите перед собой социалиста…» – представляется рабочим, пугая многих незнакомым словом, персонаж в «Бомбах» Серафимовича. В произведениях «знаньевцев» сионисты спорят с марксистами («Ледоход» Д. Айзмана), излагает свои идеи русский ницшеанец («Поединок» Куприна)… Сколь ни утопичными или просто неясными выглядели излагаемые при этом программы, оппозиционность и нацеленность на будущее делали эти произведения для главы «Знания» «своевременными» и «полезными».

Но чисто отражательной функцией по отношению к реальности эстетика направления не думала ограничиться. Попыткой выработать соответствующие эпохе формы обобщения выглядит язык иносказаний, эмблематики, аллегорий, символов, которым широко пользуются все авторы сборников.

Своеобразной параллелью к идее двоемирия, питавшей художественный язык символистов, стало противопоставление

будущего – настоящему, пропитывающее всю квазисимволику «знаньевцев». В противовес изощренности символистской игры с метафорами, аллюзиями, «знаньевцы» предлагали своему читателю простые и четкие, порой достигавшие библейской ясности и пропагандистской силы оппозиции-аллегории. Об оригинальности такого языка, чьем-либо приоритете в той или иной формуле-образе говорить не приходится: это именно единая, усвоенная всеми, в общем пользовании находящаяся образность.

«Ров, вонючее болото», видные из окна дома в «Авдотьиной жизни» Найденова, должны читаться как символы российской современной жизни вообще. «Здесь как в гробу», – это признание героини вновь содержит символическую нагрузку. Но – продолжается разговор на том же языке – «ни замками, ни цепями душу не удержишь…» (IV, 61, 71, 75). В стихотворениях Скитальца описание конкретного эпизода – пребывания поэта в тюрьме – также приобретает расширительный смысл: «В сырой каземат заглянула заря, / Предвестница пышного солнца» (VI, 315). Практически на том же языке говорит Назанский в повести Куприна: «Рушатся старые башни и подземелья, и из-за них уже видится ослепительное сияние…» (VI, 273). Несостоятельность старого (сегодняшнего) Гусев-Оренбургский передает такими иносказаниями: «старый храм жизни дал трещины», «подгнили самые корни лжи», а неизбежность наступления нового (будущего) – буря, сметающая тюрьмы и тюремщиков (IV, 151,217).

Другие символы перехода из одного мира в другой – орел, расправляющий крылья (Юшкевич «Голод» – VIII, 113), пожар, разгорающийся в сонном городке (Телешов «Черною ночью» – V, 153–157), заря, день, идущий на смену ночи (Юшкевич «Евреи» – II, 286; он же «Голод» – VIII, 130; Скиталец «Памяти Чехова»– III, 2; и др.). Эмблемы такого перехода– «знамя красное, как зарево» (Ив. Рукавишников «Три знамени» – VIII, 372), «богатырский меч освобождения» (Скиталец «Лес разгорался» – VIII, 348); ср.: «И за бледною зарей / Грозно вспыхнуло восстанье… / Вышли люди на врагов / Из своих жилищ-гробов! / И жестокий меч веков / Будет вырван у врагов!» (А. Лукьянов «Меч врагов» – VIII, 167).

И пусть день, прогоняющий ночь, – символ совершенно разного значения для пламенной сионистки Сони и ведущего с ней спор ее брата-марксиста («Ледоход» Айзмана) и для ницшеанца Назанского. До определенного времени единая образность (во многом на новой основе возрождавшая образность поэзии народников 70-х годов) подчеркивала единство, универсальность владевших большинством русского общества

настроений.

Иносказательность, многозначительность как средство выражения авторской мысли падает в произведениях «знаньевцев» чаще всего на два элемента: заглавия и концовки. Простота, смысловая нейтральность заглавий в литературе предшествующего десятилетия (например, у Чехова) здесь часто заменяется прозрачным аллегоризмом, разъясняемым в последующем сюжете: «Перед завесою», «Между двух берегов», «Ледоход», «Огарки» и т. п. Ударный, с точки зрения автора, образ-иносказание нередко приберегается к концу произведения: ледоход у Айзмана, молнии, которые освещают героям «пути в безграничные, влекущие дали», у Гусева-Оренбургского. А вот концовка «Кандалов» Скитальца:

> Старый лес погиб, но зато растет новый, молодой, свежий лес. <…> Солнце всходило. <…> Наконец он (крестьянин – друг детства. – *В. К.*) спросил меня:
>
> – О чем ты думаешь?
>
> – Я не могу узнать этого места! – отвечал я: – Тут все новое!
>
> Тогда он сказал совершенно спокойно:
>
> – Старое унесло водой! (V, 226).

Особенно часто встречающаяся в сборниках «Знания» аллегория реки, потока, смывающих грязь настоящего, берет начало, очевидно, в словах одной из героинь горьковских «Дачников»: «Восходит горячее солнце правды… лед тает, обнажая грязь внутри себя, и волны реки скоро сломают его, раздробят, унесут куда-то» (III, 149). Образ был подхвачен Гусевым-Оренбургским: «ключи соединяются в реку, бурливую и не знающую преград» (IV, 300–301); Скитальцем: «старое унесло водой» (V, 226); Айзманом: «Это ледоход!.. <…> когда все уже взломалось и ищет выхода, и несется вперед…» (V, 260–261); Чириковым: «Идет волна… И ничем ее не запрудишь…» (VIII, 311). Но неверно было бы говорить только об эпигонстве, о подражании учеников мэтру.

Как и в предыдущую литературную эпоху, произведения признанных мастеров и писателей второго ряда оказываются связаны множеством совпадений, перекличек, и вновь порой отдельные черты эпохи, особенности ее художественного языка более явственно предстают в произведениях «этих малых». Можно говорить о вызревании того или иного «манифестного» сочинения в родственной ему среде, и то, что позже будет сказано громко и отчетливо, появляется прежде в скромных, ныне забытых произведениях. Так, в частности, готовился в среде «знаньевцев»

роман Горького «Мать».

Классическая литературная рама для разговора о проблемах современности – взаимоотношения отцов (матерей) и детей – широко представлена в произведениях «знаньевцев». Собственно, и в этой теме дорогу последователям открыл своими «Мещанами» Горький. В этой пьесе большее внимание автор уделил теме мнимого бунта детей против отцов: его Петр по отношению к старику Бессеменову, при внешних несогласиях, скорее обещает быть преемником наследственных черт (как в свое время тургеневский Аркадий Кирсанов по отношению к своим «отцам»).

В дальнейшем в произведениях «знаньевцев» станут разрабатываться другие аспекты тематической оппозиции: дети, разрывающие с отцами, либо отцы (матери), вовлекающиеся в революционное дело детей.

Сельский поп в рассказе Гусева-Оренбургского «В приходе» убеждается, что сын-семинарист читает запрещенные книги: «Жизнь-то по проповедям не узнаешь…» – и с беспокойством предостерегает: «Смутьян ты, Валерка!» (I, 278). Так же чувствует в повести Чирикова «На поруках» отец-чиновник духовную рознь со своим сыном, отсидевшим два года за участие в беспорядках. Сына от окончательного разрыва с семьей удерживает лишь жалость к матери – с отцом же его разделяет не только вечная, с библейских времен, рознь поколений, но и новейшая форма ее проявления: отказ сына подписать унизительное прошение полицейскому начальству. «…Валялся в прахе Степан Никанорович и жарко молился Богу о том, чтобы Он, всемогущий, смирил и вразумил заблудшего отрока…» (II, 161), – так заканчивается повесть.

Вечный конфликт, но в сугубо современных формах, присутствует в произведениях и с классовой, и с национальной проблематикой.

«Почитай, что в каждой избе дети с отцами на ножах – палачутся», – говорят в рассказе Скитальца «Кандалы», но это знак не традиционной, общинной, а новейшей, революционной конфликтности: «Волнение пошло в народе… <…> Зашевелился народ! <…> Кипит у каждого!» (V, 202). В пьесе Юшкевича «Король» конфликт поколений также предстает в новейшем освещении: один из сыновей богача Гросмана – революционер, он стыдится быть сыном своего отца. В рассказе Айзмана «Ледоход» старики Розенфельды слушают непримиримые идеологические споры детей, опасаются за то, что их ждет, мать хочет умолять их пожалеть родителей. Но в финале рассказа старики благословляют детей на трудный и опасный путь: «Пусть они идут! Пусть они идут!..». Рассказ заканчивается словами о

перемене, произошедшей в матери: «И ей было страшно, и ей было больно, но что-то бодрое и величавое забилось в ее груди… <…> роднее стали вдруг дети, – и в глазах загорелось выражение гордого вызова…» (V, 262). И в пьесе того же автора «Терновый куст» показана мать, у которой дети уходят в революцию, а сама она от боязни за детей в начале – в конце приходит к революционным убеждениям и в финале пьесы подобна пророку, ведущему народ к свободе. Так «знаньевцы» вплотную приблизились к горьковскому повороту темы.

Пожалуй, ближе остальных подошел к проблематике и художественному языку будущего горьковского романа Гусев-Оренбургский в повести «Страна отцов». Этот автор занимал в литературе начала века свою тематическую нишу: описание быта деревенских священников, биографически хорошо ему знакомого. Тема эта, казалось бы, задолго до того закрепилась за Потапенко, но время определило новые повороты в ней. Горький строил свою новую эстетику во многом в противостоянии этому «кумиру 90-х годов»: «С Потапенкой-то скучновато…», – писал он своим литературным единомышленникам (Письма 1, 253). И Гусев-Оренбургский, поначалу повторявший потапенковские ходы (например, изображение «пастыря доброго», «беспокойного священника», который «борется за правду», или «священника-идеалиста», крестьянского помощника и заступника[389]), затем, в духе новых требований, прославился как разоблачитель священнического сословия, одной из фундаментальных опор разрушаемого режима.[390]

Заглавию своей повести – выражению, взятому у Ницше, – автор придает расширительно-иносказательное значение:

> В мрачной тени, бросаемой борьбой труда и капитала, предрассудка с заключенным в подполья разумом, задыхаются современные города, распространяя свое отравленное дыхание далеко на земные окрестности. <…> Это – обширные клетки «страны отцов», в которых с плачем и воплем бьются дети… <…> Наступила новая эпоха, эпоха повального бегства детей из клеток, устроенных им отцами. Этот «дух бегства» бродит по «заречьям» и «центрам», по площадям и глухим улицам, не дает спать юным, гордым сердцам, протягивает им свою ширококостную, мозолистую, свою крепкую демократическую руку <…> и уже глухая борьба отцов с детьми ведется всюду не так бесплодно, как прежде (IV, 149–150).

Тема духовного разрыва детей с отцами

(священнослужителями, капиталистами) показана в повести на нескольких примерах. Гусев-Оренбургский, как обычно, взявший в качестве центральных персонажей представителей духовенства, в этой повести вышел далеко за рамки своей специальной темы. Город, деревня, капиталисты, кулаки, священники, студенческая молодежь, революционеры, народные бунтари – попытка представить все основные реалии русской жизни в самый канун революции.

Горьковские концепты: свободный человек, тираны, великая борьба за угнетенных, буря освобождения духа, старый мир, песни будущего, новый общественный строй и др. – пронизывают как речи персонажей, так и авторское повествование. Но в чем-то Гусев-Оренбургский, идя в том же направлении, опережает Горького, изображая в своей повести стачку, рабочую демонстрацию, революционеров-интеллигентов и рабочих-вожаков. Интересна и стилистическая подача этих реалий.

> Рабочих было человек сорок. <…> Вперед выдвинулось двое. Один высокий, немного согнувшийся, топорный, еще молодой, но с очень серьезным бритым лицом, на котором небольшие усы только оттеняли резкость губ и выдавшегося подбородка. <…> Его товарищ походил на комок глины, вставший из недр глинорытного поля и глянувший на мир из-под сумрачных бровей любопытным и проницательным взглядом. Но видно было, что в борьбе с жизнью этот комок глины окреп, *закалился* в пламени печей и *стал железным* (IV, 185; курсив мой. – *В. К.*).

Такие романы соцреализма, как «Цемент», «Как закалялась сталь», станут развертыванием метафоры, заданной в произведениях «знаньевского» «реализма». В речах, поведении рабочих у Гусева-Оренбургского– элементы пролетарского мессианизма, порой– библейская образность: «На черной работе мир держится!» «Разве справедливо, что у одних есть все, а у других ничего?» «На силу силой придется отвечать, – а кто сильнее, то еще неведомо!» (IV, 186–188) и др.

Вот описание рабочей демонстрации – за несколько лет до «Матери», но как бы с предугаданными интонациями, синтаксисом фраз горьковского романа:

> В тот же момент из-за реки донеслись звуки хорового пения. Что-то торжественное, величавое поплыло в воздухе, точно неведомый гимн возник откуда-то из таинственной глубины и поднимался выше

и выше, все охватывая собой. <…> Заря охватила полнеба точно заревом.

На ее багровом фоне чернели резко силуэты труб гигантских фабрик и заводов Заречья. Улицы Заречья были полны. Точно черные гномы, угрожая земле, вышли из неведомых трещин и шумною, плотною толпой медленным потоком заполняли улицы с колеблющимися в воздухе знаменами. И точно из одной гигантской груди лились смелые звуки торжествующего гимна. <…>

Многие ей радостно кивали, снимали шапки, махали ими…

– С нами?

– С вами!!

Где-то около нее загорелось «ура»…

И его подхватили и дальше. Оно перешло в какие-то грозящие крики, из которых можно было разобрать только одно слово:

– Долой! Долой!!!

Рядом с героем-священником, в восприятии которого передается сцена демонстрации, шагал рабочий, «неся знамя, и лицо его горело от сосредоточенного возбуждения. О. Иван прочитал надпись на знамени, <…> впервые уясняя себе грозный смысл происходившего: точно впервые увидел пропасть, в которую катился знакомый ему мир! <…> Он отдавался этому властному потоку стройно идущих людей, смотрел на серьезные, сосредоточенные лица, наблюдал, как суетилась растерявшаяся полиция и как взвод солдат, заграждавших один из переулков, взял к ружью по команде, но так и застыл без движения. Он думал, что новая сила какая-то выросла в жизни…» (IV, 211–214).

«Ты нас победил своей неправдою!» – кричит, обращаясь к капиталисту, избитый полицией старик-раскольник.– «Наши дети победят тебя правдой!!» (IV, 303),– и это тоже предвосхищение риторических фигур из языка «Матери». Интертекст горьковского романа, ставшего вехóвым произведением литературы начала нового столетия, включает самые широкие пласты прозы рубежа веков – от описаний натуралиста-восьмидесятника К. Баранцевича в картинах быта рабочих («На волю») до родственных по тематике и стилистике произведений «знаньевцев». В свою очередь тогда же задавались многие правила, ставшие нормативными для литературы последующих десятилетий.

Проблема героя (во всех трех значениях: карлейлевском, лермонтовском и собственно литературном) – важнейшая в

эстетике и художественной практике «знаньевцев».

Отношение главной женской фигуры к центральному персонажу в «Стране отцов» определяется после того, как он совершает героический поступок, смело ведет себя во время бури на речном пароме. Ее признание выглядит как общественная декларация: «…сказала неестественно-повышенным голосом, побледнев и смотря в лицо о. Ивана горящими глазами:

– За героев… и за все геройское в жизни!».

И дальше, в обстановке интимного свидания:

> —Я не могу… больше не могу! – задыхалась она у него на груди: – Я тебя… любить хочу! Я… тебя… люблю тебя! Герой! Ты… герой (IV, 232, 251).

В финале повести главный персонаж спасает раненого полицией мальчика и еще совершает акт духовного геройства, отрекается от сана священника. Героиня готова идти рядом с ним по новой дороге. За окном гроза, сверкают молнии, героям видятся «пути в безграничные, влекущие дали…»– концовка, которая потом на тысячи ладов будет повторена в произведениях соцреализма: герой осознает «правду жизни», становится борцом, уверенно смотрит в светлое будущее…

Перешедший из предшествующей литературной эпохи, культ героев неизбежно приобретал в начале века новые черты. Искать и изображать «примерных людей» призывал своих литературных спутников Горький: читающей молодежи «потребно жизнерадостное, героическое, с романтизмом (в меру). <…> надо что-нибудь писать в таком тоне» (Письма 2, 217).

Исчерпанность прежних разновидностей героичности к началу 1900-х годов стала очевидной. Действительность начала века выдвигала новые эталоны героичности – борцов, бунтарей, революционеров. Об этом в «Стране отцов» говорит один из персонажей, студент-радикал: «Проникнитесь этим идеалом, идите сами на великую борьбу за угнетенных, на которую ведут отдельные личности, герои жизни, с угнетателями!» (IV, 275). Героев жизни, осознанных как герои времени, писатели направления делали героями произведений и «их устами» чаще всего формулировали смысл написанного.

Правда, чаще всего в произведениях «знаньевцев» герои такого типа проходят на втором плане, выполняют или вспомогательную, или контрастную роль по отношению к персонажам переднего плана. На переднем плане чаще всего персонажи, построенные по модели «Фомы Гордеева»: «выламывающиеся» из своей среды, ищущие правды, прислушивающиеся к призывам новых пророков. А рядом с ними

– убежденные носители какой-либо идеи (марксистской, сионистской, ницшеанской).

Таковы рабочий Давид в «Евреях» Юшкевича и революционер Габай в его же «Голоде», ссыльные революционеры в «Авдотьиной жизни» Найденова и в «Иване Мироныче» Чирикова и т. п. В «Тюрьме» Горького таков таинственный политический заключенный, с которым не видится, а только перестукивается юноша-студент: «этот человек, так похожий на ярко горящую свечу в грязном фонаре» (IV, 376). Постоянная – карлейлевская – метафора героичности-светоносности у Горького (она повторится и применительно к Павлу Власову в «Матери») говорила о том, что при изображении новых героев предпочтение отдавалось их романтизации, а не реалистической трактовке. Явно романтическим выглядит портрет героини в «Ледоходе» Айзмана (хотя идейные споры, которые она ведет с братом-оппонентом, переданы с натуралистической протокольностью):

> Он с изумлением, потрясенный, смотрел на сестру. Как высшее, непонятное, откуда-то сверху сошедшее существо, как пророк, стояла она, вдруг выросшая, прямая, вся осиянная светом энтузиазма, вся преображенная огнем вдохновения. Мощь, великая мощь несокрушимого, всепобеждающего духа была в ее глазах, в поднятой кверху руке, в сверкании белых и острых зубов (V, 257).

Попытки создать минимальный психологический рисунок этих образов, разумеется, предпринимались. Но скорее можно говорить о наборе обязательных атрибутов в образах типичных героев произведений «знаньевцев», и вновь о наборе, характерном сразу для всего направления. Чаще всего такой герой (положительный пример для читателя – «своего брата» и вестник конца для читателя-врага) – своего рода мессия, несущий знание о том, что следует делать, чтобы разрушить существующее, мятежный, бескомпромиссный, готовый погибнуть молодым и без колебаний пролить при этом чужую кровь.

«Мятежный человек» (I, 219)– формула, заданная в первом сборнике Горьким, варьировалась затем в произведениях Найденова, Юшкевича, Гусева-Оренбургского, Айзмана, Куприна. В стихах поэтов-знаньевцев такие герои рисуются с помощью набора иносказаний; они «средь туманов моря, гроз и шквала, / Смотря на компас доблестных сердец, / Ведут судно дорогой идеала» (VII, 325). «Вечная память погибшим за дело святое! / Вечная память замученным в тюрьмах гнилых! / Вечная память сказавшим нам слово живое! / Вечная память!.. И месть за них!»

(VII, 340). В прозаических произведениях они обретают порой черты социальной или идеологической конкретности.

На вопрос: «Что же делать?» – стоящий перед героями повести Юшкевича «Евреи», следует ответ: «Есть что делать!» – и носителем особого знания и правды представлен заводской рабочий Давид: «Вот этот человек знает. <…> Спросите его, и он вам ответит. Он вам ответит, Натан!» (II, 313). Ищущая сближения с рабочими дочь капиталиста Шура в «Стране отцов» Гусева-Оренбургского провозглашает: «Чтобы разрушить эту ложь… пришли мы! <…> все, кто ненавидит царящую ложь, кто жаждет бороться с нею грудь с грудью… Мы, отбросившие предрассудки наших отцов, <…> мы, поклоняющиеся солнцу будущего… Мы… демократы!» (IV, 218).

Той же бескомпромиссностью пророков наделены юные сионистки у Юшкевича и Айзмана, ницшеанец у Куприна. Их задача – увлечь за собой колеблющихся, не нашедших своего пути, заразить их желанием «погибнуть молодым, погибнуть вдохновенно, ярко, борясь и стремясь, – это так красиво, так великолепно!» (IV, 74). Отсутствием жалости, милосердия к прошлому и настоящему наделены и купринский ницшеанец Назанский, и революционер-баррикадник у Юшкевича: «Станем хищными, беспощадными, свирепыми… Будущее человечество поймет нас. <…> И если, Мира, кровь должна пролиться, то что значит небольшой ручеек ее перед морями? Что значит крик насильника перед тысячелетним ревом обездоленных? <…> Милосердие – проклятие ему! Жалость – проклятие ей! Оставим это им…» (VIII, 87). «Надо быть жестоким», – вторит загадочный персонаж, очевидно, революционер, в «Авдотьиной жизни» Найденова. – «Иначе земля, этот сад Божий, никогда не очистится от скверны» (IV, 17).

Наделенные такими атрибутами персонажи, разумеется, отличались от литературных героев предшествующей эпохи, в них запечатлелись признаки нового времени. «Рост личностного начала» в литературе рубежа веков, отмечаемый исследователями, означал прежде всего изменение *функции* героя в сюжете произведения. На место героя, зависящего от среды, приходил герой, рвущий эту зависимость, отпадающий от своей среды, на место пассивного – мятежный, опускающегося – «выламывающийся» и т. п. В критике приветствовалась смена *фактуры* литературного героя: приход «человека-борца, человека-протестанта», чья «фигура необходима в современной русской литературе»; «бурный протест, страстный романтизм Горького вышел из невозможности долго оставаться при той пассивности и тоске, которая отличает героев Чехова…».[391]

Проблема героя в таком понимании сводилась к наделению его новой разновидностью героичности или помещению его в новую обстановку.

Особенно показательно решение вопроса о герое в драматургии – роде искусства, к которому, вслед за Горьким, обратились многие «знаньевцы». Критика соотносила их драматургию с пьесами ближайшего предшественника, Чехова, исходя из внешнего сходства – изображения быта, современной русской жизни. В стороне оставался вопрос о коренном различии, в том числе в вопросе о герое.

Вероятно, своего рода продолжением полемики с драматургическим принципом Чехова – «виноваты все мы» – выглядят в рассказе Горького «Тюрьма» размышления студента Миши Малинина, который, оказавшись в тюрьме, прислушивается к посланию, которое шлет ему невидимый политический заключенный:

> …Мужественные, твердые, холодные, как куски льда, слова, складываясь в крепкие, круглые мысли:
>
> – Да, жизнь не будет справедливой и прекрасной, пока ее владыки развращаются властью своей, а рабы – подчинением… Нет! Жизнь будет полна ужаса и жестокости до той поры, пока люди не поймут, что одинаково вредно и позорно быть и рабом, и господином… <…>
>
> Но вместе с этим где-то глубоко внутри его тихо разгоралась теплая, согревающая мысль:
>
> – Произвольно и несправедливо все это… Разве можно делить людей только на два лагеря?.. А, например, я? Ведь, в сущности, я не господин и не раб!
>
> Мелькнув в его душе, как искра, эта маленькая, хитрая мысль тотчас же уступила место большим, суровым, твердым мыслям. Они ставили перед юношей требование работы долгой, трудной, незаметной – великой работы, полной непоколебимого мужества, спокойного примирения с простой скромной ролью чернорабочего, который очищает жизнь огнем своего ума и сердца… (IV, 377).

Л. Толстой, прочитав «Тюрьму», отметил «начало хорошее», почти чеховскую изобразительность, но отсутствие чувства меры и слабость в «рассуждениях».[392] Горький, вероятно, согласившись с критикой, мог бы сказать, что все равно «Тюрьма» – рассказ «очень важный» и «своевременный», так как играет полезную роль в правильном ориентировании молодежи, идущей

в революцию.

Но помимо ответа на вопросы, которые в действительности вставали перед большинством русских людей, здесь косвенно затрагивалась и проблема литературная, встающая перед каждым драматургом. Верно ли, справедливо ли делить людей «только на два лагеря» и противопоставлять их один другому? Не состоит ли из самых разных начал всякий обыкновенный («средний») человек? Горький отвергает подобную мысль как «согревающую», но «маленькую, хитрую мысль». Действительность теперь виделась ему в четких делениях на «своих» и «врагов», и в драматургии он сосредоточился на изображении разных видов вражды и противостояния в тогдашней России.

Разрешение подобных конфликтов-противостояний– неминуемое поражение одной из сторон. Нравственная, идейная победа одной из сторон может только оттеняться временным сохранением позиций стороной противоположной.

При подобном понимании конфликта обязательно должен быть герой, выражающий правильный взгляд на конфликт-противостояние. При этом правильный взгляд должен быть высказан, даже если это идет вразрез с психологическим правдоподобием: важнее, чем реалистическая правдивость, «полезность» и «своевременность» высказываний героя. Автор соглашался, что образ Нила «испорчен резонерством», что речь Сатина «чуждо звучит его языку» (Письма 2, 195; Письма 3, 86), но и то и другое необходимо. Такие роли пишутся, чтобы ободрить зрителя – «своего брата» и устрашить зрителя-врага: «Вы так должны сыграть, чтобы вся эта сволочь, – которую из деликатности называют публикой, – задрожала от ужаса…» (Письма 3, 44). Пьеса Чирикова «Евреи», герой которой сионист Нахман «прямо великолепен», должна произвести огромный шум: «это необходимо, это будет. Она – как [полезная] всякая хорошая, резкая правда – не многим понравится. <…> Я рад – до чортиков!» (Письма 3, 190).

Противопоставлениями, противостояниями полны все их пьесы. В большинстве присутствуют герои, чьими устами провозглашается авторское толкование изображенного. Порой авторы готовы превратить того или иного героя в резонера, чтобы, пусть вопреки психологическому правдоподобию и даже требованиям сюжета, была провозглашена какая-то «нужная», прозрачно-иносказательная мысль.

> Каковы должны быть люди… чтобы смотреть на них было не так… скучно? – Честнее они должны быть!., и смелее (III, 146).

Пора смело входить в чужие дома и распирать стены, чтоб легче дышалось не одному хозяину, а всем, кто живет в доме (IV, 17).

Почему люди не умеют устроить свою жизнь так, как им хочется? – Надо, чтобы свет в голове горел… (V, 79).

Я вижу прекрасный новый день! И сжимается мое сердце дикой и бурной радостью. <…> Восстанем против угнетателей! (VIII, 36, 47).

В народ стреляют! Бей их, проклятых!! (VIII, 344).

Так по нарастанию остроты ключевых фраз в пьесах «знаньевцев» можно составить представление о стремительных переменах в русской жизни начала века.

Все вместе произведения писателей группы давали достоверный свод реалий действительности, мимо которых литература не могла пройти. Факты и явления первичной реальности – безземелье, нищета, голод, забастовки, баррикады – входили в произведения «знаньевцев», писавших коллективную картину и летопись своего времени. Со скрупулезностью натуралистов фиксировали они характерные разговоры, полемики эпохи, пытались выработать приподнятый, не обыденный язык, который соответствовал бы грандиозным ожиданиям рубежа веков.

Большинство их произведений навсегда остается привязанными к злобе дня, не может впечатлить глубиной обобщений и прозрений. Дружно устремившись за своим идейным и художественным вождем, взяв на себя роль правдивых и полезных свидетелей времени, они, конечно, не могли предвидеть, что только к середине, а то и к концу столетия начнет открываться истинная историческая роль и судьба марксизма, ницшеанства, сионизма, русской революции, демократии, о которых спорят, которыми живут их герои.

Но кое-что именно сейчас, в свете последующих приговоров истории, производит в их произведениях впечатление ранних догадок, трезвых предупреждений.

Миша Малинин в горьковской «Тюрьме» устыдился «согревающей» мысли о том, что нельзя «делить людей только на два лагеря», готов подчиниться твердой, холодной, «как куски льда», логике классового противостояния. Но чутье художника подсказало Горькому правдивый поворот, он ставит обыкновенного человека, которого готова засосать воронка революции, перед вопросами: «Могу ли я делать это? <…> Хочу ли я этого?» (IV, 378).

Аллегорией революционного пожара выглядит огонь,

пожирающий сонный, безжизненный городок в рассказе Н. Телешова «Черною ночью». Сбылось давнее желание героя:

Впервые почувствовал он в самом себе жизнь <…> яркая, огромная жизнь со всеми ее радостями, страстями, с горем и с борьбою. Он впервые прозрел: он увидел людей, тех же людей, сонных, вздорных и вялых. Но как они все преобразились! (V, 157).

Однако нарисованная картина производит жуткое впечатление: ведь пожар устроен безумцем, городским сумасшедшим, который сам же и погибает в огне. Телешову предстояло прожить еще половину нового столетия, увидеть многие последствия разгоравшегося в начале века революционного пожара. Но предостерегающий (может быть, вопреки авторскому намерению) смысл его рассказа яснее открывается лишь сейчас, на следующем рубеже веков.

V

Чехов и Розанов

1

Среди записей, оставшихся в архиве Чехова, есть такая: «… пока мы в своих интеллигентских кружках роемся в старых тряпках и, по древнему русскому обычаю, грызем друг друга, вокруг нас кипит жизнь, которой мы не знаем и не замечаем. Великие события застанут нас врасплох, как спящих дев, и вы увидите, что купец Сидоров и какой-нибудь учитель уездного училища из Ельца, видящие и знающие больше, чем мы, отбросят нас на самый задний план, потому что сделают больше, чем мы все вместе взятые» (17, 795).

Эта запись конца 1880 – начала 1890-х годов, когда Чехов работал над «Рассказом неизвестного человека», и может быть не будет преувеличением предположить, что упоминание об учителе из Ельца тут появилось не случайно. Здесь не просто вера в глубинную Россию с ее Ельцами и Таганрогами. Чехов мог иметь в виду конкретный пример: появившийся незадолго перед этим философский трактат «О понимании» (1886)[393] Василия Розанова, ставшего в 1887 г. елецким учителем.

Вот первое схождение этих двух современников: несомненный и одновременный интерес к проблеме *понимания*. Понимание в трактате Розанова – критерий нужности всякой ветви науки или философии, конечная цель научных и философских познаний. Ученик Розанова по елецкой гимназии мальчик Курымушка, будущий писатель Михаил Пришвин, по-своему откликнулся, когда узнал о существовании этой книги: «вот бы хорошо иметь такую книгу для понимания», чтобы ему, мальчику, не страдать «болезнью непонимания» со стороны окружающих.[394] Философская категория понимания переводилась на уровень обыденного сознания. Так же, переведенная на уровень сознания и поведения обыкновенного «среднего» человека, проблема понимания заняла с середины 80-х годов важное место в произведениях Антона Чехова.

В «Тоске» никто не способен понять истинной причины тоски извозчика Ионы, и сам он в том числе; в «Припадке» студент Васильев от непонятности и враждебности окружающего мира приходит к психическому срыву; герою рассказа «Страх» жизнь

страшна именно своей непонятностью… Все те рассказы и повести Чехова, в которых их герою, обыкновенному человеку, «нет сил ориентироваться», объединяет центральная тема непонимания. Итоговое произведение молодого Чехова «Иванов» – пьеса о непонимании. Вся она построена на столкновении двух встречных потоков: «Не понимаю, что со мной происходит» Иванова и «я-то его прекрасно понимаю» всех остальных персонажей; это столкновение и доводит героя в конце концов до самоубийства. В дальнейшем оппозиция понимания / непонимания уйдет с поверхности чеховских сюжетов вглубь, но сохранится вплоть до последних произведений. Непонимание (неспособность или нежелание понять другого), ложное понимание – главная причина несчастий людских в мире Чехова.

Едва ли можно говорить о прямом влиянии книги Розанова «О понимании» на формирование этой магистральной темы Чехова. Скорее, в одновременности их обращения – хотя с разных сторон – к проблеме понимания было некое знамение времени, одной и той же сформировавшей их эпохи. Пока на это мы можем только указать. Розанов до конца жизни сохранил обиду на современников, недооценивших его первую книгу.[395] Может быть, чеховская последовательность в обращении к теме понимания и была одним из развернутых откликов на проблему, ставшую предметом исследования в первой философской книге Розанова. Именно в 80-е годы прошлого столетия закладывались основы, намечались пути последующего поворота и в русской мысли, и в русской эстетике. Чехов и Розанов станут, каждый по-своему, выразителями этого поворота, определившего пути литературы и философии в XX в.

Другой пример переклички Розанов – Чехов имеет более частный и конкретный характер: он связан с одним из чеховских шедевров, рассказом «Человек в футляре» (1898). Когда-то Юрий Соболев заметил, что «живой моделью» для образа Беликова мог послужить М. О. Меньшиков, ученый-гидрограф, известный публицист «Недели», о котором Чехов записывал в своем дневнике: в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик от солнечного удара, боится умываться холодной водой и т. д.[396] Комментатор Академического собрания сочинений Чехова усомнился в этой версии: сходство Меньшикова с героем рассказа слишком внешнее, он был участником ряда морских экспедиций, напечатал ряд острых литературно-публицистических статей – словом, никак не может соотноситься с человеком в футляре (см.: 10, 372). В наши дни Дмитрий Галковский (кстати, пытающийся писать в своем «Бесконечном тупике» «под Розанова», повторяя его инвективы против русской литературы) предлагает

совершенно невероятную схему: он объявляет человеком в футляре …самого Чехова, Меньшикова же, будто бы оклеветанного писателем, характеризует как не имеющего ничего общего с «трусливым, занудливым и аккуратным идиотом Беликовым».[397]

О том, что не правы те, кто исключает Меньшикова из круга прототипов (разумеется, не единственного) героя «Человека в футляре», можно судить по следующему эпизоду, связанному с Розановым.

В единственном сохранившемся письме Чехова Розанову от 30 марта 1899 г. сказано: «В последний раз мы (с М. Горьким. – *В. К.*) говорили о Вашем фельетоне в «Новом времени» насчет плотской любви и брака (по поводу статей Меньшикова). Эта статья превосходна, и ссылки на ветхий завет чрезвычайно поэтичны и выразительны – кстати сказать» (П 8, 140–141). Чехов говорил с Горьким о статье Розанова «Кроткий демонизм», вошедшей в сборник «Религия и культура» (1899). В ней Розанов резко критиковал статью Меньшикова «О суевериях и правде любви»: Меньшиков, писал Розанов, «против «брака», против «любви» и всех этих «плотских» ужасов – совершенно 16-летняя девушка, но на степени опытности 11-летней. <…> он разбирает факт так называемой плотской любви, и как мы внимательно ни читали эти статьи, <…> мы не открыли ни одного мотива в них, кроме того: «Любовь есть грех"».[398] Розанов решительно спорит с Меньшиковым, призывает понять любовь «чувственную и плотскую» «как радостный долг и вместе невыразимое счастье бытия, исполненное таинственного содержания и религиозной высоты». Он подкрепляет свой призыв ссылками на ветхозаветные «Книгу Руфи» и «Книгу Товита». Библия и Евангелие, по мысли Розанова, взяли «именно чувственную, однако со всем окружением поэзии, любовь – «огонек» любви. И взяв, в словах: «тайна сия велика есть», объяснили ее смысл».[399]

Так писал в «Кротком демонизме» Розанов. А вот известное место из «Человека в футляре»: «Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера *или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь*, то это было для него ясно, определенно: запрещено – и баста. В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное» (10, 43; курсив мой. – *В. К.*). Так характеризует человека в футляре Чехов, прямо беря в свой текст один из оборотов полемики Розанова с Меньшиковым.

К тому же, в другом рассказе «маленькой трилогии», «О

любви», приводится та самая цитата из послания к Ефесянам ап. Павла «тайна сия велика есть», – которую подсказала та же статья Розанова. (Чехов хвалит Розанову его статью в 1899 г., когда «маленькая трилогия» была уже напечатана. Но он ссылается не на позднейший розановский сборник, а на его фельетон в «Новом времени», а это указывает на то, что он прекрасно помнил о первой публикации «Кроткого демонизма» в «Новом времени» 19 ноября 1897, № 7807, – как раз накануне работы Чехова над рассказами, составившими «маленькую трилогию».) Так Чехов косвенно осудил идейного оппонента Розанова. Розанов, можно сказать, вошел своими формулами в один из известнейших чеховских текстов.

Этот пример добавляет еще один штрих к творческой работе Чехова, показывая, как постепенно и из самых разных источников накапливался материал для его образов. Перекликаясь с текстом статьи Розанова, Чехов в «маленькой трилогии» давал и свою оценку той теме плотской любви и брака, на которую Розанов так много писал на рубеже веков. Его ответ можно сформулировать словами Алехина, одного из беседующих «о любви»: «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно что «тайна сия велика есть», все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными. То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, и самое лучшее, по-моему, – это объяснять каждый случай в отдельности, не пытаясь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (10, 66).

На поставленную Розановым огромную проблему Чехов отвечал методологически, говоря о способе освещения в искусстве этой темы, как и множества других.

2

Но проблема соотношения Розанова и Чехова такими эпизодами, конечно, не исчерпывается.

Мы смотрим на них из другого века, и вот уже прорисовываются их судьбы во времени и те масштабы, которые подобает прилагать при их сопоставлении. Общее между ними, как и резко различное, отчасти видно невооруженным глазом, отчасти нуждается в изучении.

Что объединяет биографически этих двух современников,

почти сверстников со столь разной судьбой?

Оба пришли в русскую литературу, так сказать, после всех и – со стороны, с периферии, из провинции, чтобы занять свое место в центре русской мысли, русской эстетики.

У обоих была школа Московского университета, с Буслаевым для одного, с Захарьиным для другого.

Оба должны были определиться по отношению к наследию одних и тех же идейных отцов, шестидесятников и семидесятников.

И обоих почти десять лет притягивала и отталкивала «Крейцерова соната» Толстого, толстовская проповедь.

Оба стали теми, кто они есть, во многом под влиянием газеты: она сформировала их стиль, архитектонику, жанр.

И в биографии каждого из них первой величиной прошла фигура Алексея Сергеевича Суворина, и здесь интересно не только то, чем он их обоих так привлекал, но и то, что заставило Чехова в конце концов с Сувориным разойтись, Розанова же оставило к нему до конца привязанным.

«Одинокому весь мир пустыня» на чеховском кольце и розановское «кольцо уединения», «надетое с рождения»…

Это – лишь часть биографических схождений. А в плане мировоззренческом, творческом? Конечно, Чехов и Розанов представляют разные, порой противоположные ветви русской мысли и русской эстетики, продолжают разные традиции в русской литературе. Это очевидно и в пояснениях не нуждается. Но немало в их литературных позициях и творчестве такого, что может быть по праву сопоставлено.

Так, интересным может стать сравнительное изучение Записных книжек Чехова и «Опавших листьев» Розанова. «Опавшие листья», как и Записные книжки, пишутся где угодно, в любом месте, между делом, без общего замысла, «без преднамеренья». «Строго говоря, это книга из мусорной корзины. Книга без замысла, без предварительного сюжета, без цели. И вместе с тем книга о самом себе, более чем какая-либо другая книга прилегающая к душе и к телу писателя»[400], – почти все в этой характеристике А. Д. Синявским розановских «Опавших листьев» приложимо и к чеховским Записным книжкам.

Но разные «я» организуют эти книги.

Видеть чеховское «я» в его Записных книжках привычно и соблазнительно: они давно растащены на афоризмы, будто бы чеховские мысли, тогда как это не что иное, как заготовки к будущим монологам и диалогам персонажей. О «я» автора мы узнаем только из будущих текстов, где эти записи будут включены в иные системы и построения. Рукописность одинакова

в Записных книжках и «Опавших листьях» – интимности в Записных книжках нет. В «Опавших листьях» *«я» писателя* – в Записных книжках *«я» персонажа*. И гармонизированная проза Чехова, и нарочито неряшливая проза Розанова есть результат высокого искусства, строго выверенных построений.

А знаменитые чеховские антиномии, о которых вспоминал Бунин (писатель должен быть бедным, почти нищим – это непременное условие творчества. И тут же: писатель должен быть баснословно богат, чтобы объездить весь мир, без чего творчество невозможно. Или: вера в личное бессмертие – вздор, суеверие. А на следующий день: я докажу вам как дважды два, что личное бессмертие существует)! Бунин после таких разговоров недоумевал: что же на самом деле думал Чехов о бессмертии, о бедности и богатстве?

Но разве не так же ставил в тупик своих читателей Розанов: то «красный», то «черный» – сначала в разных своих статьях и книгах, а потом и на одной и той же странице? В этой принципиально новой писательской позиции по отношению к читателю Розанов продолжил то, что начал до него Чехов.

Как и в другом: пресловутом «выходе за пределы литературы». «Розанов воспринимает себя последним реалистом. Как если бы Чехов повернул микроскоп внутрь самого себя и тем самым еще раз, в лице Розанова, убил литературу».[401] Чехов поражал современников тем, что все что угодно мог сделать сюжетом рассказа: стакан, пепельницу, монаха. Для Розанова любая вещь – и слезы, и боли, и сор, и плевки стали материалом литературы без сюжета, без обрамляющей новеллы и без комической окраски, как заметил Виктор Шкловский.[402] И новизна чеховских сюжетов, и бессюжетность «Опавших листьев» – и то и другое казалось современникам «преодолением литературы», хотя на самом деле становилось расширением традиционных рамок литературы.

3

То, что Розанов и Чехов написали и сказали друг о друге, – небезынтересно, но по высшему счету несправедливо и близоруко. Масштабы в этих высказываниях еще не уяснены, нужна была иная оптика, а ее могло принести только время, последующая история.

Розанов в двух статьях о Чехове 1910-го года[403], при всей благожелательности, даже любовных интонациях, создает облик

Чехова явно с подачи Суворина, который тоже любил Чехова, но понимал его и принимал «от и до», ревновал к Чехову, порвавшему с «Новым временем». «Чехова не забудут»; «он стал любимым писателем нашего безволия, нашего безгероизма, нашей обыденщины», но «талант его всегда был и остался второго порядка», у Чехова не было и намека на творческие силы Гоголя, Толстого и Достоевского, а сравнения Чехова с Шекспиром просто безвкусны…

Поэтому то, что произошло с «нашим Антошей Чехонте» в XX в.: выявление в нем универсализма, всемирности, признание его человечеством как одного из духовных учителей и величайших художников, – это Розанову показалось бы невероятной неожиданностью. Впрочем, именно Розанов одним из первых указал на философское начало в творчестве Чехова.[404]

С другой стороны, Чехов, относившийся к религиозно-философским собраниям начала века как к тусовкам «сердитых гимназистов» и то видевший в нововременских статьях Розанова бесцеремонность городового (см.: П 10, 141), то сердечно откликавшийся на родное и близкое в розановских статьях – на напоминания о ветхозаветной поэзии, на широту, ум и талантливость розановской статьи о Некрасове (см.: П 11, 108), – не мог оценить двуликости, амбивалентности розановских писаний, их дерзновенной сущности, найденной Розановым как принцип и как прием. Впрочем, найдена она была Розановым после своих пятидесяти лет, то есть уже после смерти Чехова.

Посмертная судьба этих двух писателей оказалась очень разной. О Чехове сказано в «Жизни и судьбе» Василия Гроссмана: Чехов у нас разрешен, потому что не понят (ни властями, ни читателями). Можно ли сказать, что Розанов был запрещен, потому что так уж точно понят? Вряд ли. Ведь грандиозность Розанова и залог того, что он навсегда останется в русской литературе, не в отдельных его темах, как бы оригинальны или пророчески ни были их разработки, а в его методе, принципе, структуре мысли, особой розановской логике. Может быть, и слава Богу, что «всю жизнь и после жизни» – «никакой известности. Одна небезызвестность»?[405] Ведь Розанов модный, превращаемый в икону, ставший моделью для многих маленьких Розановых современности, – это то, что показалось бы ему самому мрачнейшей перспективой.

Розанов – то есть тип россиянина, воплотившийся в нем, – не раз становился *чеховским героем*. Отдельные его черты узнаваемы в герое рассказа «На пути»: в каждой своей идее, которая овладевала им безраздельно, идти до конца, не допуская компромиссов. (Пришел к выводу, что в разделе Бога и пола

повинен Христос – повел атаку на Христа и христианство. А потом столь же безоглядно устремился за идеей Христа.) Или, подобно герою «Убийства» Якову Терехову, который стремился веровать по-особому, не как все, и всю жизнь искал свою веру, – Розанов на всю жизнь ушел на поиски своего внутреннего, персонального Бога, не похожего на других богов.

Розанов задолго до смерти носил в себе апокалипсис, заранее пророчески предчувствуя его наступление. Но как российский обыватель, как живой человек, был ошеломлен пришедшим в Россию апокалипсисом, растерялся от неожиданности того, неизбежность чего для него как мыслителя и писателя была давно очевидна. Как-то реагировал бы на апокалипсис Чехов?..

Рядом с апокалиптической горячностью и холодностью Розанова, с его напряженной религиозной рефлексией, чеховская внерелигиозность, признание в незнании настоящего Бога – не есть ли презренное для ангела Апокалипсиса *теплое?* Нет. Говоря: «Между есть Бог и нет Бога лежит громадное поле, которое с трудом проходит истинный мудрец», – Чехов говорил о своем твердом выборе, непрекращающихся исканиях веры. И здесь еще одна точка схождения с Розановым.

Розановская трилогия родственна той линии в мировой литературе, которая идет от «Тристрама Шенди», через «Евгения Онегина» к «Улиссу» и остается одной из самых оригинальных русских и всемирных книг XX в. Русская литература пошла не розановским путем: сюжет в прозе – не умер, роман остался жив, драматургия последовала за Чеховым. Литература преодолела апокалипсис, но постоянно на него оборачивалась.

«Все мы» Чехова и «Мы» Евгения Замятина

К нашим дням приложимы многие из характеристик той эпохи, в которую жили Чехов и его герои. Иные сейчас рушатся авторитеты, смутно вырисовывается новая телеология. Но, как и сто с лишним лет назад, «все шашки теперь смешались» (П 3, 111), и снова на «мучительных размышлениях… изнашиваются наши российские умы» (П 12, 35). Говоря словами Евгения Замятина, «от нас, от нашей эпохи Чехов неотделим никакими оврагами: он связан с нами прямой линией – кратчайшим расстоянием».[406]

Среди множества проблем, затронутых Чеховым и звучащих актуально сейчас, в начале нового века, одна представляется особенно значимой. Назовем ее проблемой *самоидентификации* человека: *я* и *мы*, осознание, разделение, противопоставление или соединение этих понятий; соотношение личности и

надличностных начал. Каждый человек всю свою жизнь стоит перед этой проблемой, к ее решению в известном смысле сводится работа сознания и практическая деятельность каждого.

Я – уникальное, ни с кем не сравнимое, никем не заменимое существо. Но всегда велик и разнообразен круг тех *мы*, к которым я принадлежит. Родные. Друзья. Коллеги. Сверстники. Земляки. Единоверцы. Соотечественники. Братья по разуму…

Осознание принадлежности к тому или иному мы, истинно оно или ложно, – источник поведенческих ориентиров, уверенности в своих действиях.

«Мы из гаек грузила делаем», – говорит чеховский злоумышленник.

«Кто это – мы?»

«Мы, народ», – уверенно отвечает он и тут же бессознательно подменяет идентификацию: «климовские мужики, то есть». (Ироническое чеховское предостережение в будущее: как легко впасть в ложное преувеличение не только своего *я*, но и своего *мы*, говоря от имени народа.)

В русской литературе идентификация *мы* существенно разнится у разных писателей, в разных произведениях:

от пушкинского «с утра садимся мы в телегу…» до блоковского «мы, дети страшных лет России…»;

от «мы драться хотим…» тургеневского Базарова до «перед своим народом мы не имеем права на эту войну…» солженицынского Воротынцева.

К каким *мы* – множествам, группам, общностям, социумам – относил свое *я* Чехов? Его *мы* менялось, вырастало с ходом времени: достаточно проследить его самоопределения в письмах.

Первое *мы*, естественно, семья; вначале *мы* – братья Чеховы («когда посреди церкви мы пели «да исправится», все умилялись, а мы чувствовали себя маленькими каторжниками»).

Потом *мы* – университетские.

Мы – газетчики.

Мы – «пишущие по смешной части».

Мы – артель писателей-восьмидесятников.

А после поселения в Мелихове – «мы, уездные лекаря…».

Естественный и нормальный процесс осознания себя как части семьи, профессиональной группы, поколения, группы единомышленников. Противоестественным, уклонением от нормы, является, с точки зрения Чехова, подчинение личности такому *мы*, как узкая, бездарная и сухая партийность, столь поразившее интеллигенцию его эпохи деление на «насих» и «ненасих» (см.: П2, 183).

Уже к концу 80-х годов Чехов стал «свободным и никому не

поклоняющимся человеком» – качество, поразившее в нем молодого Горького десятилетие спустя. Его «Степь» – это, по словам того же Горького, «рассказ ароматный, легкий и такой, по-русски, задумчиво-грустный. Рассказ – для себя».[407] Но этот «рассказ для *себя*» выводит на широкие раздумья о *нас* – о русских просторах, русской истории, русском человеке; и также о *нас* – о человечестве, о пространстве, о времени.

И вскоре после этого, накануне Сахалина, в письме Чехова появляется новая формула идентификации: «все мы». *Все мы* – это интеллигенция, образованное общество, от которого Чехов себя не отделяет. Уже Иванов говорит: «Ведь нас мало, а работы много, много!» (12, 74) – это голос интеллигента чеховского поколения. С этим «все мы» связана не только идея общего долга, но и чеховская этико-социальная идея общности вины и ответственности за совершающееся. Ведь в Сахалине виновато не правительство, не администрация – «красноносые смотрители», а – *«виноваты все мы»* (П 4, 32).

А в 1891 г. – во время первой поездки в Европу, т. е. после Сахалина, – подъем на следующую ступень: «…все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное» (17, 9). Здесь *мы* расширяется предельно: народ – главный предмет раздумий и споров интеллигенции, основная субстанция величайших произведений русской литературы, грозная стихия грядущих в XX в. катаклизмов.

Говоря о народе как понятии наиболее общем, всех в себя включающем, Чехов, как обычно, вносит ноту несогласия, спора с принятым в его время толкованием. Смысл его фразы – возражение и государственно-административному пониманию народа как низших классов, податного сословия, тех, «кто глупее и грязнее нас», и принятому в народнической – в широком смысле – литературе сведению народа опять-таки лишь к мужику, крестьянину.

Чехов снимает характерное, скажем, для Толстого противопоставление: *мы* – представители привилегированных классов, образованное общество, и *они* – крестьяне, мужики, народ. В мире Чехова обе эти неизменно соотнесенные категории русской мысли и жизни десакрализованы. В 1899 г. в письме к И. И. Орлову Чехов выскажет горькие истины о российской интеллигенции (невоспитанной, истеричной, фальшивой, лицемерной, ленивой), как за два года до этого, в «Мужиках», сказал он не менее горькие истины о русском крестьянстве: «Спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики…» (П 8, 101). Ни народничество, столь характерное для литературы XIX в., ни

поклонение какому-либо другому классу или сословию над Чеховым власти не имели.

И все-таки – «все мы народ», предельно широкая, общенациональная и общечеловеческая идентификация понятия *мы*.

Конечно, эти слова из записной книжки, как всегда, было бы некорректно считать формулированием, прямым выражением чеховской мысли, как некорректно и числить за автором фразу какого-либо из чеховских героев, какой бы эффектной и привлекательной она ни выглядела. Скорее всего, эта фраза («все мы народ») – заготовка для монолога из пьесы или рассказа. В конкретных произведениях такие речи героев могут оспариваться, опровергаться, ими смысл произведения никогда не исчерпывается.[408] Но здесь важно другое. В художественном сознании Чехова эта проблема обозначена, очерчена.

Проблема, стоявшая и перед самим писателем, и перед его героями: как соединить достоинство отдельной личности с объединяющей идеей народа? И как, не поступясь правами и свободой личности, сохранить общенародное чувство, чувство причастности к огромному *мы* – народу? Проблема не решена, но она стоит, занимает воображение писателя и заставляет задумываться нас, читателей. И может быть, для нас сегодняшних она – из самых насущных.

Разумеется, соотношение *я* и *мы* у Чехова надо видеть в определенной перспективе, на определенном литературном фоне. От романтиков: *я и толпа*, – до современных Чехову декадентов:

> Я не знаю других обязательств,
> Кроме девственной веры в себя.

До проблемы интеллигенции и народа у Блока; до футуристов, стоявших «на глыбе слова *мы*». И конечно, в связи с менявшимся временем, с тем, до чего Чехов не дожил, со страшными испытаниями *я* со стороны разнообразных агрессивных *мы*, уготованными XX в., о которых напишут Бунин, Булгаков, Платонов, Пастернак, Солженицын.

Блок записал в дневнике в начале 1918 г.: «революция – это когда *я* становится *мы*». Он же в предисловии к «Возмездию» писал как о главной черте катастрофического мироощущения: «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа».[409] Ярче всего это новое, небывалое прежде соотношение между отдельным человеком и засасывающей его воронкой сил, пребывающих над ним и вне его, показал Евгений Замятин.

Замятин приблизительно на два десятилетия моложе Чехова. В 1900-е годы он – человек революции, почти большевик. В 1910-е инженер, строитель кораблей для России на английских верфях. В 1920-е, когда совершалась революция; когда, казалось, появились надежды на осуществление мечты и революционера Замятина – всеобщее равенство – и инженера, математика Замятина – всеобщая технизация жизни; когда его соседи по литературе создают утопические фантазии: «Аэлита» Алексея Толстого, «Летающий пролетарий» Маяковского, – …оказалось, что Замятин из человека революции предпочел стать еретиком революции и горьким провидцем того, к чему идет его страна и человечество. Он создает антиутопию «Мы», где говорит о возможных ужасающих последствиях как раз этих начал: всеобщего уравнивания, коллективизма и технизации, онаучивания всей жизни.

Замятин получил репутацию врага социализма, хотя на самом деле это не так. О социализме он увлеченно и искренне говорил как о «великой цели, к которой идет человечество», – но о социализме, основанном не на насилии, не на ненависти к человеку, а на любви к человеку. Социализм для Замятина «не время механического равенства, не время животного довольства.., а время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви» (453). Это и стало ересью в годы диктатуры пролетариата – но, как считал Замятин, надо «уже сегодня еретически говорить о завтра», потому что «еретики – единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли» (447).

Замятин-писатель понимает, что в его время литература не может оставаться такой же, какой была в XIX веке, даже в начале XX века. Об этом он пишет в своих статьях начала 20-х годов – времени, когда создавался роман «Мы».

Принято считать, что Замятин – враг, антипод всякого *мы*, противопоставляющий ему абсолют *я*. Это не так, о чем говорят многочисленные и разнообразные *мы*, упоминаемые в этих статьях. Каждый раз оказывается, что писатель, как и каждый человек вообще, принадлежит к какому-либо *мы* – более того, сразу к нескольким *мы*.

Мы – это жители эпохи революции, разрухи, когда «Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты» (416); «мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс», но верим, что завтра «принесет освобождение личности во имя человека» (407).

Но *мы* также – современники «произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения», когда

«окончательно погибли прежнее пространство и время» (416) и впервые люди осознали, что завтра можно будет совершенно спокойно слетать на Марс.

И *мы* – современники новой эпохи в искусстве: такие художники, как Пикассо, Ю. Анненков, Маяковский, Блок – автор «Двенадцати», Судейкин, Борис Григорьев, сам Замятин, – овладевшие синтезом в искусстве. В общем, «мир наклонился на 45°, разинуты зеленые пасти, борт трещит… Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланные, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные и самые бесстрашные «зачем?» и «дальше?"» (448).

И вот в эти-то годы, так размышляя (т. е. идентифицируя *я* и *мы*), уже написав роман «Мы», Замятин произносит небольшую речь о Чехове (1924), которой редакторы однотомника замятинских сочинений дали вряд ли продуманное заглавие «Чехов и мы». Речь, полную любви к Чехову и стремления размести сугробы, нанесенные на его творчество метелью революции. «Открывается писатель, социальные идеалы которого – те же самые, какими живет наша эпоха; открывается философия человеко-божества, горячей веры в человека… Если хоть чуть-чуть внимательней вглядеться в Чехова как в художника, мастера – то и здесь, конечно, мы найдем близкое родство с мастерством слова нашей эпохи» (331).

Как ни оценивать эти конкретные интерпретации чеховских «социальных идеалов» и «мастерства», нельзя не почувствовать основной пафос Замятина: Чехов и мы близки и нераздельны, – и не заметить, что семантика мы здесь не совсем та или совсем не та, что семантика мы в главном произведении Замятина, его антиутопическом романе. *Мы* в речи, посвященной Чехову, – это люди России 24-го года, совершившие революцию во имя человека, прогресса человечества. Сам Замятин безусловно с этим мм.

Совершенно иная, не менее сложная, чем в статьях Замятина 20-х годов, семантика *мы* в его романе «Мы» – записках, которые ведет один гражданин некоего Единого Государства. Странное имя у государства, странное оно и у всех его граждан: буква с цифрой, математический значок. Когда-то была революция, гражданская война, с тех пор прошло много лет, и вот построено новое общество, где государство – все, а отдельные люди – ничто. Они живут в одинаковых зданиях, насквозь прозрачных, вместе строем идут на работу, строем – на отдых. Всюду – «хранители» (тайные агенты), над всеми глава государства – «Благодетель». Любовь тоже регулируется: билетик с номером партнера – и случайный сексуальный партнер. Самое интересное, что в этом

тоталитарно-унифицированном раю все граждане счастливы от такой жизни, и сам герой, Д-503, автор записок, убеждает в этом себя и читателей.

Итак, прежде всего *мы* – слагаемые миллионной толпы обитателей Единого Государства. Каждый *я* – это «один из», одна из бесчисленных волн единого потока.

Но в романе есть и *мы* тех, верхних, обладателей власти. Благодетель – новый Великий Инквизитор – говорит о своей мечте заставить все нумера быть счастливыми: «И вот, в тот момент, когда *мы* уже догнали эту мечту… – вы, вы…» (143).

И есть также *мы* «хранителей», органов надзора, стоящих за спиной у каждого в Едином Государстве, никого из этого счастья не выпускающих (114).

Все это пришло в роман Замятина и от Достоевского, и от реалий XX в., революции, разрухи, от «огромного, фантастического размаха нашей эпохи, разрушившей быт, чтобы поставить вопросы бытия» (422). Замятин задумывается о «законе человека и человечества», об антиномии свободы и равенства, и это, по его же словам, – «это настоящее, это – от Фауста» (429). И, можно добавить, от его великих предшественников в русской литературе, от русских фаустов в произведениях Достоевского и Чехова.

«Мы» Замятина обычно понимается как произведение о подавлении личности, я, тоталитарной системой, Единым Государством, огромным *мы*, и о борьбе за освобождение, против нивелировки личности. Это верное, но недостаточное толкование. И понять это позволяет сопоставление романа Замятина – писателя, выросшего на литературе XIX в., с его предшественниками, причем не столько с Достоевским (эти связи наиболее очевидны[410]), сколько с Чеховым. Чеховское здесь – и в развитии темы *я* и *мы*, и в психике героя, противостоящей механицизму, логистике, этике, которая основывается на четырех арифметических действиях; оно и в сложности ситуации, в которой оказывается герой.

С первых страниц записки Д-503 пронизаны смутной тревогой, которая, по существу, заложена в жителях тоталитарного государства. Как вездесущи «хранители», так, может быть, всюду действуют и враги. Ведь Государство окружено стеной, за которой живут совсем другие существа, «и, может быть, *их* – уже тысячи среди *нас*, еще прикидывающихся…». И тревога оказывается ненапрасной.

Враг появляется в виде очаровательной женщины, тоже «одной из», по имени 1-330, загадочной, острой, влекущей. Повествователь, Д-503, испытывает любовь (не по билетику), ему

открываются новые истины: «Человек – это роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы читать» (ПО).

Когда мы – только двое, когда устоям Единого Государства противостоит свободная, не по билетику, любовь – это разрушение того *мы*, которое человека низводит до счастливейшего среднеарифметического.

Что же, синоним свободы *я* от *мы* – любовь?

Для Замятина это не так. Возлюбленная спрашивает героя: «Ты уже совсем *мой?*». Закономерный вопрос всякой любящей женщины. Но ведь это не свобода? Вновь *мы* сводится к владению, подчинению, и эта порабощающая человека сила исходит уже не от Единого Государства? Пусть такое порабощение сладко и желанно для героя, но разве не был он счастлив и от изначального подчинения тому, большому *мы*?

Влюбленный герой «Мы» оказывается в ситуации героев чеховских «Ариадны», «Моей жизни», ситуации поначалу добровольного подчинения сильной и властной женщине. Освобождение же от ее власти станет равнозначно его жизненному краху, окончательной растерянности перед непонятной для него сложностью жизни.

Круговорот, переплетение разных *мы* продолжается. Герой оказывается вовлечен не только в любовные приключения, а и в опасную интригу. Любимая женщина принадлежит к тайной организации «мефи», которая хочет захватить космический корабль, который строит герой, и произвести революцию. Вступает в действие еще одно *мы* – тех, кто готовит крушение Единого Государства, диссидентов, заговорщиков, «мефи» («*мы*, Мефи… *мы*, антихристиане… «Интеграл» в *наших* руках – это будет оружие, которое поможет кончить все сразу, быстро, без боли…» – 112, 117).

И тогда становится ясным, что и тут, увы, я отдельного человека второстепенно по отношению к этому мы. И тут он им нужен как орудие, как строитель корабля. И тут счастье хотят ввести насильно («А если всюду, по всей вселенной, одинаково-теплые – или одинаково-прохладные, тела… Их надо столкнуть – чтобы огонь, взрыв, геенна. И *мы* – столкнем… Ты же с *нами*, ты – с *нами?*» – 118, 119). Значит, дело только в замене одной зависимости на другую, одной несвободы – другой?

И тогда видишь в этом фантастическом персонаже фантастического государства XXX в. обыкновенного, среднего растерявшегося человека, а вокруг него – шаблоны, каноны мышления и поведения, догмы, навязываемые с разных сторон извне, стремящиеся подчинить всю его жизнь, а у него «нет сил

ориентироваться» в этом сложном, непонятном мире, как не было сил ориентироваться у чеховских героев. И, как и они, он сломлен, раздавлен «на манер тысячепудового камня» (П 2, 190). Герой отрекается от любви, и только этой ценой обретает свое спасение и прежний покой. И переплетаются в его монологах мотивы то «Трех сестер», то «Иванова»: «Я – один. Небо задернуто молочно-золотистой тканью, *если бы знать*, что там – выше? И *если бы знать: кто – я? какой – я?*»; и опять: «Кто – *мы?* Кто – *я?*» (146).

Так возникает чеховская ситуация, звучит чеховское начало в фантастической антиутопии Замятина. И должно быть, что-то подобное этой силе воздействия имел в виду Замятин, говоря: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» (412).

«Каштанка» в XX веке: из истории интерпретаций

Опыт прочтения рассказа Чехова «Каштанка» не принадлежит к числу громких или ярких страниц отечественного и мирового литературоведения. Но, как оказывается, и он способен дать представление о том, каким разным, порой полярно противоположным предстает смысл прозрачно ясного, доступного пониманию детей произведения – и эта разница зависит от смены идеологических, даже политических предпочтений.

Впрочем, разница толкований, интерпретаций – конечно же, результат не только идеологического осмысления. Сколько читательских темпераментов, вкусов, способностей к воображению, сочувствию, состраданию, – столько и интерпретаций. Как у каждого зрителя свой «Гамлет», у каждого читателя своя «Каштанка». И начну с примеров непредвзятого, непосредственного восприятия.

О чем рассказывается в рассказе «Каштанка»? Студенты 2-го курса филологического факультета – лишь слегка зараженные специальной терминологией, но еще не знакомые с литературой вопроса – отвечают каждый по-своему.

Студент Дима Е.: «Рассказ неоднозначен. Я долго не мог понять, о чем он. Может, просто рассказ о собачке, видение мира глазами собаки. Какие тут еще смыслы? Вот кот, толстый и ленивый, – тут никакой идейной нагрузки, просто толстый и ленивый кот. Потом стал понимать, что на деле все намного сложнее. В детстве я досадовал, что собака возвращается к мучителям. Это казалось жестоким по отношению к собаке, было ее жалко. А сейчас я думаю: может быть, это рассказ о возвращении в родственную среду. А может, все-таки просто

рассказ о собаке, о собачьем характере?».

Студентка Маша С. понимает вещь иначе: «Мне всегда было жалко нового хозяина «Каштанки», циркового артиста. В мультфильме «Каштанка» (где его озвучивал А. Грибов), в игровом фильме (его играет О. Табаков) он остается один, и его жалко».

Вот так студенты, вчерашние дети, читатели «Каштанки», вопрос «О чем этот рассказ?» или «Что хотел сказать автор в этом рассказе?» (вопрос, «гаже» которого, как считал Владимир Набоков, не способны придумать «профессора литературы») – переводят на другой вопрос: «Кого больше жалко в результате перипетии, ухода Каштанки от нового хозяина к прежним?». И дают на него разные ответы, предлагая тем самым разные интерпретации рассказа.

Но тот же Набоков, высмеивавший гелертерскую или школярскую постановку вопросов типа «К чему стремится автор?» или еще «гаже» «Что хочет книга сказать?», зачем-то говорит о «любимых местах, заветных закоулочках», которые у каждого автора есть в его произведении, о «нервной системе книги», о «тайных точках, подсознательных координатах ее начертания». [411] А что это, как не переименование вопросов об авторском смысле произведения, об его интерпретации?

Воспользуемся набоковской терминологией: какова «нервная система» «Каштанки»?

Весь рассказ состоит из двух, переплетающихся и налагающихся одна на другую, систем эпизодов, описаний. Во-первых, это, конечно же, рассказ о собаке, ее повадках, образе жизни и особом, главном инстинкте: ее чувстве привязанности к хозяину, хотя бы и мучающему ее. Может быть, ветеринар или кинолог дали бы специальное объяснение этому инстинкту; художник образно описывает его проявления. И, во-вторых, это представление мира преломленным через особую призму – видение мира собакой (задача, очевидно, особенно интересовавшая Чехова в 1886 году, когда были написаны и многие рассказы о детях).

Отсюда комизм, свежесть описаний: слона как рожи с хвостом вместо носа, цирка как опрокинутого супника, деление человечества на столяров и заказчиков, спрятанная от хозяина за шкаф куриная лапка и т. д. Это то, чем восхищаются в «Каштанке» дети.

И это то, чем был рассказ «В ученом обществе» – первоначальный вариант «Каштанки». Но Чехов затем дописывает

6-ю главу «Беспокойная ночь», рассчитанную уже не только на детей. Строки об одиночестве, об уходе бесповоротном тех, к кому привязался… И это те, говоря словами Набокова, «заветные закоулочки» вещи, «подсознательные (скорее, сознательные. – *В. К.*) координаты ее начертания», которые и должны подсказывать интерпретатору авторский смысл произведения.

Но вот студенты начинают знакомиться с тем, что писалось о рассказе в литературоведческих исследованиях.

М. Л. Семанова в монографии «Чехов-художник», адресованной учителям-словесникам, подробно перечислив «зримые или скрытые знаки душевного состояния»[412] Каштанки, обращается затем к финалу рассказа и его смыслу. И вот как его трактует: «В конце произведения торжествуют такие чувства, как привязанность, любовь, верность, которые оказываются выше сытости, удобств, тщеславия, блеска славы» (46).

Надо понимать так, что первую группу ценностей Каштанка обретает в доме бедняка столяра, а от второй уходит, сбегая от богатого артиста. Интерпретатор считает, что так в рассказе «высказаны симпатии автора, его пристрастия, социальные и нравственные критерии оценок изображаемого» (Там же).

Чехов, по мнению интерпретатора, «стремился напомнить читателю о простейших, непреходящих ценностях, забытых «буржуазной цивилизацией», естественности, нравственном здоровье, гуманности, свободе от предрассудков, расчета, корысти – и выразить мечту о другом состоянии мира – о счастье, гармонии, единении людей» (Там же).

Можно сказать, что вышеприведенное рассуждение исходит из желания литературоведа: доказать или подтвердить еще раз, что Чехов – писатель «прогрессивный», «писатель-демократ», что он на стороне бедных и против богатых… Но дело в том, что к тексту «Каштанки» все это не имеет даже отдаленного отношения.

«Естественность, нравственное здоровье» (Семанова); «Столяр был пьян, как сапожник…» (Чехов).

«Гуманность» (Семанова); «Чтоб… ты… из…дох…ла, холера!» Или: «Он вытаскивал ее за задние лапы из-под верстака и выделывал с нею такие фокусы, что у нее зеленело в глазах. <… > Особенно мучителен был следующий фокус: Федюшка привязывал на ниточку кусочек мяса и давал его Каштанке, потом же, когда она проглатывала, он с громким смехом вытаскивал его обратно из желудка» (Чехов).

«Свобода от предрассудков» (Семанова); «Он размахивал руками и, глубоко вздыхая, бормотал: «<…> Теперь вот мы по

улице идем и на фонарики глядим, а как помрем – в гиене огненной гореть будем"» (Чехов).

Словом, какую бы из добродетелей ни приписала М. Л. Семанова «людям из народа», в реальных героях рассказа их не отыскивается (что не отменяет своеобразной симпатичности Луки и Федюшки).

Свои аргументы интерпретатор черпает отнюдь не в тексте (он им полностью противоречит), а… в другой интерпретации рассказа: «В. И. Качалов, игравший в радиоспектакле для детей роль автора, <…> особенно подчеркнул жизнеутверждающий гуманизм рассказа, защиту Чеховым «простой» жизни» (46).

Такова была аксиология того «застойного» времени: человек «простой» (рабочий, ремесленник, мужик) – носитель нравственных добродетелей, быть богатым – онтологически порочно, мораль сугубо классова по своим основаниям… Хорошо еще, что мысль, пришедшую в голову Каштанке: «Нет, так жить невозможно!» – интерпретатор не перетолковала, скажем, в духе призыва Чехова к революции. Ведь именно такой смысл придавал сходной фразе из рассказа «Крыжовник» В. В. Ермилов (см. главу «Больше так жить невозможно!» в его книге о Чехове[413]).

Мифологизированный облик Чехова в советскую эпоху лепился, разумеется, на более широком материале, но и в интерпретациях «Каштанки» техника прочтения рассказа, подгоняющая его смысл к нужному идеологическому выводу, проявляется вполне наглядно.

Но вот – новая эпоха, перестройка.

И новая интерпретация «Каштанки», основанная на установлении литературных связей рассказа. «Каштанка и Шарик» называется работа Ю. А. Богомолова, и построена она на сопоставлении чеховской собачки с героем «Собачьего сердца» Булгакова – произведения, прогремевшего именно в годы перестройки. Интерпретатор предполагает, что «эти две знаменитые литературные собаки могли бы встретиться в цирке на одном из представлений: чеховская Каштанка – в качестве артистки, булгаковский Шарик (Шариков) – в качестве зрителя».[414]

В этой интерпретации, в соответствии с духом времени, полюсы поменялись местами.

История Каштанки понята так, что уйдя именно из пролетарского окружения в среду сытую и благополучную, Каштанка получила возможность приобщиться к высшим нравственным и духовным ценностям. В доме нового хозяина Каштанка прошла курс «очеловечивания», у Чехова «идет речь о прививке некоему симпатичному рефлекторному существу

душевной утонченности, о привнесении в рефлекторную жизнь проблесков сознания» (Там же). И это был бы путь не революционный, а эволюционный, и рассказ Чехова призван доказать, таким образом, преимущество эволюции перед революцией.

Увы, Каштанка сбежала, так и не осталась Теткой. В случае с Шариком курс очеловечивания также кончился безрезультатно, но тут уж, наверное, к счастью, потому что ему была сделана «прививка не просто сознания, а классового сознания» путем революционного вмешательства в его организм.

Богомолов не вступает в полемику с Семановой, может быть, он даже не заглядывал в ее монографию. Просто сменились эпохи, а с ними – идеологические и политические ориентиры, наборы ценностей: то, чему вчера пелась осанна, сегодня предано презрению. Но изменилась ли при этом суть интерпретаторской техники? И меньше ли интерпретаторского произвола порождено эпохой «гласности» по сравнению с временами «тоталитаризма»?

Были интерпретации, что называется, и покруче.

Книга Эдгарда Бройде «Чехов: мыслитель, художник» вышла в «тамиздате», когда до перестройки и тем более крушения коммунизма, империи, тоталитаризма, советского строя и т. д. было еще далеко. В ней автор выступал против всей этой, тогда могущественной, многоглавой гидры и своим единомышленником избрал и изобразил Чехова.

Здесь тоже произошла полная смена полюсов. Если Ермилов и его последователи изображали Чехова предвестником революции, приветствовавшим светлое – читай: советское – будущее, то Бройде, наоборот, доказывал, что все творчество Чехова было посвящено именно борьбе с грядущей катастрофой – революцией и наполнено пророчествами о мрачном будущем России и скрытым и явным опорочиванием тех, кто имел отношение к революции или будущему режиму.

Так, если в «Трех сестрах» изображен персонаж по имени Соленый и изображен человеком несимпатичным, то так от Чехова досталось… Горькому за его революционные симпатии. А если в «Архиерее» есть персонаж Сисой, досаждающий главному герою, то, конечно, это намек-прозрение на невыносимость… Сталина, которого в молодости звали Сосо.

В ряду таких перетолкований есть место и «Каштанке». Оказывается, Чехов в своем рассказе заклеймил тоталитарный образ мыслей, классовое сознание и эксплуатацию Партией животных инстинктов. «Партия, вооруженная «учением», сумела использовать *стадное:* ненависть, зависть, корысть, страх, «веру», единомыслие, «национальные традиции», идиотизм».[415]

Как и в случае с перечнями у Семановой, связь с текстом рассказа здесь почти не просматривается, в доказательство всего сказанного приведена лишь одна цитата с подчеркиваниями интерпретатора: «Все человечество Каштанка делила на две очень неравные части: на *хозяев* и на *заказчиков*». Каштанка «стоит на базе классовой сознательности», заключает Бройде и с горькой иронией резюмирует, «В идейном Цирке она бы далеко пошла» (Там же). А в качестве другого носителя тоталитарной психологии приводится гусь Иван Иванович, который «вытянул шею и заговорил о чем-то быстро, горячо и отчетливо, но крайне *непонятно*», – так, по мысли интерпретатора, Чехов уничтожал смехом красноречивых демагогов, т. е. будущих ораторов от КПСС.

Вновь мы видим: никакая идеология, будь она трижды торжествующей или гонимой, не дает гарантии честного и непредвзятого прочтения художественных текстов.

Но и такое истолкование, которое видит в Каштанке и ее длинношеем партнере носителей тоталитарного образа мыслей, а в рассказе представление общественного устройства России в XX веке и будущего однопартийного единомыслия, – еще не самый крайний случай интерпретаторского своеволия. Искусственные или насильственные интерпретации могут порождаться не только политической, идеологической одержимостью их авторов. Порой вполне научные по своим исходным посылкам концепции, как только дело доходит до понимания конкретных текстов, дают результаты изумляющие.

Американский славист профессор Корнельского университета Савелий Сендерович в главе «Битва со змеем» своей монографии «Чехов – с глазу на глаз» выделяет в прозе писателя не менее трех десятков произведений, которые, как он доказывает, построены на интерпретации или трансформации одного из основных христианских мифов, чуда св. Георгия о Змие и Девице, и приходит к выводу, что «по следам Георгия Победоносца у Чехова мы погружаемся в такую глубину его творчества, какая до сих пор еще не открывалась».[416]

Казалось бы, стремление увидеть единство различных текстов, выявить глубинную культурную и мифологическую основу чеховских произведений вполне оправданно. Но чем оборачивается предлагаемый подход при конкретных толкованиях?

Для того чтобы тому или иному произведению быть отнесенным к «георгиевской семье текстов», достаточно, чтобы его персонажи носили имя Георгий, Егор или производное от него (в крайнем случае, даже отчество Егорович), чтобы в тексте

просматривалось наличие какого-либо атрибута конного воина, а сюжет мог быть истолкован как спасение некоей девицы от дракона.

Так, фамилия доктора Топоркова в повести «Цветы запоздалые» несет в себе значение «острого оружия» и находится, таким образом, в отношении смежности к копью св. Георгия. Егорушка – имя, правда, другого персонажа повести, но это названо «взаимным обменом функциями» по сравнению с первоисточником. Разумеется, так же «подкрепляет» интерпретацию и упоминание в тексте повести о том, что богатый Топорков «был *спицей* в глазу» обедневшей княжеской семьи Приклонских или что он ездит на паре лошадей *«в пику»* тем же Приклонским, вынужденным ходить пешком. И спица, и пика, и топор – «знаменательные эквиваленты» того копья, которым св. Георгий поражает дракона, спасая девицу. Маруся Приклонская в повести не спасается, а умирает? Что ж, повесть в целом трактуется как «трагическая и сентиментальная трансформация» мифа, а Топоркову отведена амбивалентная роль спасителя / погубителя.

Автор, конечно, понимает малоубедительность таких построений: «Все эти соответствия имеют отнюдь не безусловный, но, строго говоря, проблематический характер». Но находит следующее объяснение: миф о Георгии и Змие укоренен «в *глубине сознания* художника, *непроизвольно* овладевает его воображением и *самопроизвольно* проявляется в создаваемой им той или иной картине» (С. 166, 167). Но так можно доказать и перетолковать что угодно? Так оно и происходит.

И наша «Каштанка» тоже помещена в «георгиевский ряд», в ней тоже найдено отражение мифа о св. Георгии. Аргументы? За ними дело не стало. Ведь нового хозяина Каштанки циркового артиста зовут М-r. Жорж! Девицы в рассказе как будто нет, но, как нетрудно догадаться, есть ее «заместительница». Сходство с мифом, делается оговорка, «завуалировано», но исследователь снимает вуаль, доказывая, что место сказочной царевны здесь занимает собака. В функции дракона – вы, конечно, узнали! – все тот же гусь Иван Иванович (он шел, сказано в рассказе, «пригнув к земле шею и голову, растопырив крылья и шипя»), а М-r. Жорж – незнакомец и спаситель. К тому же, Сендерович здесь находит скрытый эротический мотив – в воспоминаниях Каштанки о мучениях, которым ее подвергал мальчик Федюшка (С. 202–212).

Можно лишь сказать, что при такой легкости и гибкости объяснения всякого расхождения с мифом и его атрибутами можно подвести под данный цикл любое произведение Чехова, что уже и демонстрировалось.[417] Увы, претензии на глубинность

то и дело в монографии оборачиваются поверхностностью прочтения конкретных текстов.

На этом история похождения чеховской собачки в литературоведческих интерпретациях пока обрывается.[418] За век с небольшим после своего появления на свет кем только не представлялась эта добродушная помесь таксы с дворняжкой в изображении ученых интерпретаторов: выразительницей классового сознания и носительницей тоталитарного менталитета, воплощением то революционного, то эволюционного пути развития и даже тайной эротоманкой…

Чаще всего предпринимавшиеся попытки прочтения «Каштанки», как мы видели, уводят от смысла произведения, а не ведут к нему. И, может быть, скорее ведет к нему простой вопрос, услышанный от студентов: кого больше жалко в этом рассказе? Незамутненное непосредственное читательское восприятие торжествует над «преконцепциями», которые предлагает очередная общественная и литературоведческая мода.

Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах»

За сто лет сложились традиции – точнее сказать, стереотипы – трактовки «Трех сестер» в целом и каждого из ее действующих лиц. В истории интерпретаций пьесы было, кажется, все. Были скрупулезные дословные прочтения, были усеченные, с изъятием ненужных постановщикам фраз и сцен, были травестийные, от реалистических до постмодернистских. Разыгрывались спектакли на тему Гражданской войны и Харбинской эмиграции, на темы бытия советской интеллигенции в годы сталинских репрессий, хрущевской оттепели или брежневского застоя, и даже московской лимитной прописки, и даже обретения независимости тремя прибалтийскими республиками…[419] Все было. А «Три сестры» по-прежнему влекут любого режиссера с маломальскими амбициями. Влекут независимо от юбилеев, смены мод и обстоятельств.

Возможные альтернативы традиционному прочтению искались и будут искаться при каждой новой постановке пьесы. Поиски альтернативных прочтений важны для людей театра: каждая новая интерпретация является диалогом не только с авторским текстом, но и с интерпретациями предшественников. Между тем в тексте пьесы остается немало скрытого или еще не испытанного и в частных моментах, и в понимании целого. Предложу один-два примера возможного альтернативного прочтения.

Всмотримся в одну пару героев, Тузенбаха и Соленого, казалось бы, антагонистов, так обычно и представляемых.

В первом действии Тузенбах говорит о «здоровой, сильной буре», которая «скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку…» (13, 123). Тема бури, противостоящей покою, возникает здесь довольно неожиданно и в дальнейшем из текста роли Тузенбаха исчезает совсем. Зато вновь появляется она в последнем действии, уже у Соленого. Последние слова, с которыми тот покидает сцену, отправляясь на дуэль, – «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой» (13, 179).

Тему бури у Соленого можно толковать по-разному. Можно вспомнить, что еще раньше, в «Свадьбе», ту же цитату из лермонтовского «Паруса» произносит акушерка Змеюкина (и добавляет: «Дайте мне бурю!» – 12, 112), а позже, в «Вишневом саде», конторщик Епиходов скажет, что судьба относится к нему, «как буря к небольшому кораблю» (13, 216). И у той, и у другого «буря» – знак интересничанья, склонности к ложной эффектности и красивостям. Соленый такие склонности, на свой лад, тоже обнаруживает. И все-таки в тексте «Трех сестер» он и все его высказывания встроены в совсем иную систему отношений и значений.

Здесь можно, отходя немного в сторону, обратиться к однажды высказанной версии о ближайшем реальном родстве Соленого. В 1980 году Эдгард Бройде в своей книге «Чехов, мыслитель-художник», приводя эту фразу Соленого, саркастически называет его «буревестником», «реализующим свой радикализм – убийством»[420], «убийцей-буревестником» (195), а в другом месте пишет так: «Соленый (он же «горький»)» (97).

Тогда же такой подход Бройде высмеял в своей рецензии Саймон Карлинский.[421] И мне долгое время версия Бройде (Соленый – он же Горький) казалась остроумной, но совершенно надуманной и пристрастной. Дело в том, что Бройде в своей книге слишком плотно накладывает чеховских персонажей на исторические реалии, а главное – собственные идеологические и историософские фобии приписывает Чехову. По Бройде, все творчество Чехова – потенциально, провиденциально контрреволюционное, антисоветское и антибольшевистское; в нем (в чеховском творчестве) в латентном виде будто бы заключена даже сатира на Сталина (отец Сисой в «Архиерее» – «озлобленный Сосо» (155)). Версия «Соленый – он же Горький» в свете подобной логики (раз Горький будет сторонником советской власти, значит, Чехов в своей пьесе против Горького) выглядела примитивно политизированной.

Но сейчас я все больше склоняюсь к мнению, что в этой

версии есть зерно истины. Образ Соленого создавался, видимо, не без впечатлений от Горького, но главное, его место в системе персонажей не столь однозначно, как чаще всего принято считать. Но оно и не то, о котором говорит Бройде.

Если не ограничиваться только семантикой имен, действительно кое-что напрашивается на сравнение. «Три сестры» создавались Чеховым после личного знакомства с Горьким, после их крымских встреч. Не буду излагать историю их взаимоотношений – это особая тема, – напомню лишь некоторые вехи и штрихи.

До личного знакомства письма Горького полны признаний в любви, восхищения «могучим талантом» автора «Чайки» и «Дяди Вани». Первая их встреча в Ялте укрепила взаимные симпатии. Но… Но вот в письме Горького жене от 1 или 2 апреля 1899 года встречается строчка: «Сегодня целый день провел с Чеховым. <…> Целыми днями толкуем, *спорим, и хотя это очень нелепо*, но – что же?».[422] Из соседних писем узнаем о характерных для Горького чертах восприятия окружающего: «Господи! Сколько на земле *всякой сволочи*, совершенно не нужной никому… Но – *чорт с ними!* Чем сильнее буду бить по камню, тем больше искр он даст. Я не из слабеньких…» (322, 321).

Грубая прямота в оценках, страсть к спорам, которые сам готов признать нелепыми, несогласие с очевидным – черты личности молодого Горького. (Ведь он заявил о себе: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться».) Кто знает, может быть, подобные черты в образ Соленого пришли именно отсюда, после этих ялтинских встреч.[423] Если бы только они – пожалуй, Э. Бройде был бы прав в однозначно осуждающей оценке Соленого.

Но еще *до* их встреч, прочитав первые рассказы Горького, Чехов почувствовал некоторое *противоречие* в этом так заинтересовавшем его человеке и писателе. Отвечая на вопрос Горького о недостатках, которые он видит в его произведениях, Чехов заметит, что у Горького «нет сдержанности» и что он злоупотребляет словами, совсем неподходящими для его рассказов (см.: П 7, 352). Горький поймет это как упрек в грубости: «Славно Вы написали мне, Антон Павлович, и метко, верно сказано Вами насчет вычурных слов. Никак я не могу изгнать их из своего лексикона, и еще этому мешает моя *боязнь быть грубым»* (294). Чехов пояснил: «По-видимому, Вы меня немножко не поняли. <…> Вам менее всего присуща именно грубость, Вы умны и чувствуете тонко и изящно. <…> Единственный недостаток – нет сдержанности, нет грации» (П 8, 11). Через несколько месяцев, в сентябре 1899 года, Чехов продолжит тему: «Вы по натуре *лирик*, тембр у Вашей души

мягкий. <…> Грубить, шуметь, язвить, неистово обличать – это несвойственно Вашему таланту» (П 8, 259).[424]

И эта сложность: внешняя грубость, за которой скрывается своеобразный лиризм, даже тонкость, – возможно, была учтена Чеховым при создании образа Соленого. Ведь в его признании Ирине вдруг, неожиданно прорывается что-то затаенное: «Вы не такая, как все, вы *высоки и чисты*, вам видна *правда* … Вы одна, *только вы одна можете понять меня*. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю…» (13, 154). Этот монолог звучит почти как те признания в любви и их обоснования, которыми наполнены первые письма Горького к Чехову.

Если это так, то есть то, что какие-то впечатления от общения с Горьким Чехов перенес в образ Соленого, тогда тем более оправданным оказывается соединение с этим образом мотива бури – мотива, который в общественном сознании почти с самого начала связывался с Горьким. «Пусть сильнее грянет буря» – будет напечатано чуть позже, но к 1899 году это настроение Горьким вполне владело. Горьким – и другими, например Короленко, у которого в этюде «В море» незадолго до того сказано: «Буря! Скоро будет буря, товарищ!» Реплика Тузенбаха о буре – тоже, как и у Соленого, цитата. Повторение того, что было на устах у многих. Ожидание бури и жажда бури – эти две разные компоненты духа времени Чехов улавливал и переносил в свою пьесу, наделяя ими разных, несхожих персонажей.[425]

Бройде пишет: «Разумеется, Тузенбах более русский и ближе Чехову», чем Соленый, убийца-буревестник, «ликвидировавший» барона Тузенбаха (195). Это заставляет вспомнить другого критика, публициста «Правды» Давида Заславского, который утверждал, что барон Тузенбах – главная отрицательная фигура в «Трех сестрах». Это не может быть иначе, потому что он немец, и Ирина правильно поступает, отказывая в любви Тузенбаху, этому белесому немцу, ибо чувствует в нем чужака, не нашего человека.[426] Вспомним, что это писалось в 1944 году, во время войны, и это многое объясняет.

И у Бройде, и у Заславского, при всем различии оснований их суда над отдельными персонажами «Трех сестер», одинакова логика истолкования. Это стремление прочитать пьесу в категориях конфронтации, разведения героев по разным полюсам. У Чехова же все обстоит сложнее, его драматургический язык требует иного понимания, и об этом напоминает «горьковский» элемент в Соленом и своего рода отклик с его стороны на монолог Тузенбаха о буре. Отклик этот – как продолжение спора, как иронический, даже издевательский комментарий (еще одно «цип-цип-цип») к прекраснодушному монологу, прозвучавшему

тремя действиями раньше.

Давно известно и признано, что в произведениях Чехова, и в его пьесах в особенности, большое место занимают и важную функцию выполняют повторы, переклички отдельных образов и мотивов.

З. С. Паперный в своей замечательной книге о пьесах Чехова приводил примеры таких перекличек.[427] Например, мотив разбитых и пропавших вещей: разбитые часы и разлетевшийся на куски колокол; потерянный Андреем ключ от шкафа и утраченный ключ от дорогого рояля – души Ирины. Или тема «люди и птицы», повторяемая Ириной, Чебутыкиным, Тузенбахом, Машей. Или прекрасные цветы, о которых говорит Вершинин, и – по контрасту – «цветочки, цветочки» Наташи. Он же, Паперный, удивлялся: как никто из исследователей до него не обратил внимания на еще один мотив, повторяющийся с особой настойчивостью и последовательностью – фразу «Все равно», которую особенно часто повторяет Чебутыкин (говоря о своем запое, о ссоре офицеров, о своей судьбе, об убитом бароне и т. д.). Но то же «все равно», показывает Паперный, в разных ситуациях произносят Маша (во 2 действии и в конце пьесы), а также Ирина, Ольга, Тузенбах, Андрей, Соленый. Можно добавить к его наблюдениям, что «все равно» есть и у Вершинина (во 2 действии: все равно – штатские или военные), и у Кулыгина («все равно, я доволен»).

Паперный прав, говоря, что «все богатство смыслов, оттенков каждый раз выражается одним и тем же словесным оборотом», тем самым усиливается «драматичность сталкивающихся друг с другом, внешне «уподобленных», как будто приведенных к одному знаменателю мнений».[428]

Если попробовать сделать следующий шаг по пути, намеченному Паперным, то, во-первых, надо заметить, что круг таких тем и мотивов, перекликающихся в репликах разных персонажей, гораздо шире, и, во-вторых, повторы действительно подсказывают понимание смысла пьесы и в том числе разыгрываемых в ней конфликтов.

Проходит через всю пьесу, варьируясь, тема радости – у Ольги, Ирины, Чебутыкина, Кулыгина.

«Трудиться, работать» – повторяют, вкладывая в это разный смысл, Ирина, Тузенбах, Чебутыкин, Наташа, Анфиса, вновь Ирина и вновь Тузенбах.

О счастье или несчастье говорят, каждый на свой лад, Ирина, Кулыгин, Вершинин, Тузенбах, Маша, Анфиса и снова Кулыгин.

Одинокими себя называют Чебутыкин, Вершинин, Ирина, Андрей, и даже Наташа говорит: «Значит, завтра я одна тут».

Почти все высказываются на тему «как идет время».

О переходе от «казалось» к «оказалось» вначале по отношению к Кулыгину, а потом к Вершинину говорит Маша. И Андрей прибегает к этой формуле, говоря о своих печальных открытиях, и Ирина – о своих. И так далее, и так далее.

В тот же ряд перекличек можно поставить и два упоминания о буре – в начале пьесы Тузенбахом, в конце – Соленым.

Повторов и перекличек так много, что весь текст пьесы предстает как *единое резонирующее пространство:* стоит прозвучать одной реплике, как на нее из текстовой глубины откликается другая, третья…

Понятие «резонантного» пространства применительно к поэзии предложил В. Н. Топоров. Анализируя стихи Бориса Пастернака, он говорит о внутритекстовых связях, образуемых своеобразными автоцитатами, о «сходных конфигурациях элементов, попадающих в разные композиционные контексты», о «рифменном» отклике внутри произведения.[429] Все это по-своему применимо и к анализу чеховской пьесы.

«Три сестры» построены по законам поэтического текста, и понятие *драматической рифмы* применительно к неоднократно повторяющимся в различных контекстах темам и мотивам вполне уместно. Это не просто повторения: ведь смысл рифмы вообще—в создании «"рифмического ожидания» появления тех или иных слов, с последующим подтверждением или нарушением этого ожидания».[430] И именно такова логика повторений в чеховской пьесе.

Как говорил о рифме Маяковский, она заставляет «все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе».[431] Так и повторы – драматические рифмы – заставляют «держаться вместе» текст пьесы. Они указывают на особого рода соотнесенность между героями, на чеховское понимание драматического конфликта. Конфликт – главное в драматическом произведении, и это то первое, что реформировал Чехов, когда он своими пьесами открыл новые пути в мировой драматургии.

Сводить конфликт «Трех сестер» к противостоянию одних героев другим, а смысл пьесы – к утверждению нравственного превосходства сестер над Наташей, а Вершинина и Тузенбаха – над Соленым? Это превосходство слишком очевидно, особых доказательств не требует. От этой поверхностности, явной очевидности драматург ведет нас вглубь, к корням и причинам.

Грубость Соленого стоит в одном ряду с агрессивностью Наташи, равнодушием Чебутыкина, недалекостью Кулыгина. В этих конкретных своих качествах все они действительно противоположны сестрам, Вершинину, Тузенбаху – более чутким,

деликатным, воспитанным, развитым. Но, сталкивая разных героев или группы героев, Чехов настаивает на скрытой, не замечаемой ими самими общности. И здесь, как это уже было в «Иванове», «Чайке», «Дяде Ване», многие герои одновременно сами являются несчастными и являются причиной несчастья других.

Основную часть текста пьесы занимают споры, возражения, утверждения своего видения мира, своей «правды», своей логики поведения. Время как будто обессмыслило предмет отдельных конкретных споров в «Трех сестрах». Например, цветовая революция в моде, произведенная в 70-е годы Ивом Сен-Лораном и другими кутюрье, отменила представления о несочетаемости в одежде розового с зеленым. После повального переименования в 90-е годы всех институтов в университеты стал беспредметным спор о том, сколько университетов в Москве…

Но ни к чему при новых прочтениях «Трех сестер» сетовать на выветрившийся со временем смысл отдельных споров. Ведь в исходный драматургический замысел как раз и входит бессмысленность споров и дискуссий, ведущихся персонажами пьесы. Бессмысленных оттого, что все спорящие и самоутверждающиеся герои объединены не видимым ими самими сходством, что не только их реплики – их судьбы рифмуются.

И Соленый (как и Наташа[432], Кулыгин, Чебутыкин) должен быть понят в этом скрытом сходстве с остальными.

Соленого не раз сравнивали с героем повести Тургенева «Бретер» Лучковым, который тоже «ко всем пристает, всем надоедает, всем нагло смотрит в глаза; ну так и напрашивается на ссору».[433] Но Тургенев представил героя своей повести как совершенно особенный человеческий тип, явно отличный от всех остальных героев произведения. Функция тургеневского бретера в сюжете сводится лишь к роли рокового разрушителя чужого счастья. Роль Соленого в сюжете «Трех сестер», при всех совпадениях, очевидно, сознательных со стороны Чехова, отнюдь не сводится к такой роли, которую играл тургеневский бретер: он предстает примером (пусть крайним) в общем ряду, подверженным тем же закономерностям, что и остальные.

Он так же, как Лучков, груб и в конечном счете жесток – но сколько усложняющих моментов внесено в психологию и поведение этого самолюбивого и ожесточенного на всех человека и в какой совершенно иной композиционный контекст он поставлен!

В системе персонажей пьесы он занимает ту же двойную позицию, что и все остальные: быть в страдательной зависимости от жизни, от окружающих и в то же время оказаться виновником

чужих страданий. Ведь он так же одинок, как и большинство остальных героев пьесы. И так же, как и остальные герои, в ответ на порыв к счастью терпит неудачу, встречает холодный отказ. Не оставляющий никаких надежд ответ Ирины на признание Соленого звучит приблизительно так же, как и реплика «Черта с два… Конечно, вздор», прозвучавшая в начале пьесы после радостного утверждения о скором переезде в Москву.

Это та же драматическая рифма. Если внимательно прочесть пьесу, буквально вся она состоит из перебивов такого рода; практически все монологи сопровождаются таким «Черта с два» или «Забудь мечтания свои». Каждый из героев пьесы в тот или иной момент исповедуется, делится с другими своей надеждой или мечтой, своей «правдой». Но другим эта «правда» кажется чуждой, или нелепой, или смешной, или странной. Со стороны окружающих исповедь встречает насмешку, или грубость, или равнодушие, или холодность.

В этом ряду Соленый – отнюдь не исключение. Все это – явления одного порядка: каждый, поглощенный своим «личным взглядом на вещи», не способен встать на точку зрения другого и в ответ на свои излияния или откровенность встречает непонимание.

Исповедь Маши о своей любви называет глупостями Ольга (13, 168–169), которая сама до того исповедально признавалась в том, что была бы счастлива не работать и выйти замуж, – но тут же слышались сказанные Тузенбахом слова: «Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать» (13, 122). Кулыгина, которого распирает от ощущения счастья, постоянно огорчает своими насмешливыми ответами Маша, а сам Кулыгин в ответ на горькую исповедь Чебутыкина только смеется: «Назюзюкался, Иван Ро-маныч» (13, 160–161). Ту холодность любимой женщины, от которой страдают Тузенбах и Соленый, в свое время пережил Чебутыкин и стал после этого цинично-равнодушным, в том числе к горячим порывам Тузенбаха. А все, что предстоит сказать в пьесе Вершинину, заранее снижается иронической характеристикой, данной ему Тузенбахом (13, 122).

Кто из них более жесток, неделикатен, менее чуток? Чья насмешка, или холодность, или равнодушие, или грубость причиняет больше страданий другому?

Бретер Соленый строит свое поведение по определенному образцу, литературному, и, следуя ему, совершает убийство на дуэли. Но для Тузенбаха, мечтающего найти взаимность у Ирины, буквально убийственной становится ее нелюбовь. Очень похожа на отчаяние самоубийцы его вспышка, приведшая к роковой дуэли («Соленый стал придираться к барону, а *тот вспылил и*

оскорбил его, и вышло так в конце концов, что *Соленый обязан был вызвать его на дуэль»* – 13, 177). «Вспылить» и всадить пулю в лоб в первом действии обещал Соленый (13, 124), и когда в последнем действии «вспылил» барон, это также прозвучало одной из драматических рифм, заставляющих текст пьесы «держаться вместе».

Соленый, как и другие «отрицательные» герои чеховских пьес, «злодей» не абсолютный, а, так сказать, функциональный. Зло, совершаемое в чеховских пьесах, – функция от безоглядного следования своим «правдам», «общим идеям», «личному взгляду на вещи». И если это так, то Соленый – лишь заостренное продолжение остальных персонажей, еще одно воплощение наиболее частой в чеховском мире разновидности утверждения себя. Видеть в нем нечто абсолютно инородное в кругу персонажей пьесы – слишком простая задача. Опасность того, что так сгущено в Соленом, Чехов показывает более тонкими нетрадиционными средствами. Он поворачивает каждого из действующих лиц так, что в каждом, пусть ненадолго, проглядывает то, что уравнивает его с Соленым, с Наташей.

Прошедший с момента написания пьесы век был веком «конфронтационных» интерпретаций «Трех сестер». Все видели в пьесе противопоставление одних персонажей другим, конфликт, основанный на противостоянии героев. А для Чехова такая противопоставленность и разведенность конфликтующих сил была вчерашним днем драматургии и театра: в этом он пытался убедить начинающих драматургов Горького, Найденова (см. П 10, 96; П 11, 242, 244). От традиционного «драматизма сталкивающихся друг с другом» героев и их мнений он шел к драматизму иного порядка: драматизму скрытого и не замечаемого сходства.

Показать ответственность каждого за общее состояние дел, по Чехову, важнее, чем возлагать вину на вне тебя находящееся зло, на отдельных носителей зла. По убеждению Чехова, не раз им высказывавшемуся, «никто не знает настоящей правды». И еще: «Виноваты все мы». Этот вывод, сделанный Чеховым применительно к Сахалину, на этот раз был распространен на сферу обыденных взаимоотношений, на несчастья, причиняемые друг другу нормальными, «средними» людьми.

Возможно, новое понимание Чехова театром придет, когда его будут ставить по его завету. XX век, век конфронтации и абсолютизации «общих идей», не услышал тихий и твердый голос автора «Трех сестер».[434]

VI

Солженицын о Чехове: полемика по умолчанию

В конце 1998 года самый знаменитый писатель современной России Александр Исаевич Солженицын дважды выступил, чтобы сказать, что он думает о Чехове: в журнале «Новый мир» с заметками из своей «Литературной коллекции»[435] – «Окунаясь в Чехова», и с речью на открытии памятника Чехову в Москве.[436]

Прежде казалось: Солженицын Чехова совсем не приемлет.

Варлам Шаламов в своем дневнике передавал спор с ним о том, почему Чехову не дано было написать романа (в Чехове не было «устремления ввысь», – так объяснил это Солженицын; Шаламов же резонно подумал в ответ, что и без всякого «взлета ввысь» писались у нас огромные романы, взять хотя бы Шеллера-Михайлова или Боборыкина[437]).

А это знаменитое место из «Архипелага ГУЛАГ»: как заговорили бы и о каком будущем стали бы мечтать чеховские интеллигенты, доведись им впоследствии не то что пройти через камеры Лубянки, а просто узнать о применявшихся там способах дознания![438]

Вот, пожалуй, и все – и все если не с пренебрежением или неприязнью, то с отстраненностью, как о не близком, о чужом.

Но вот что оказалось: Солженицын читал Чехова внимательно, с детства и посегодня, многим в Чехове он восхищается, что-то знает наизусть, видит и хочет объяснить в Чехове многое, не привлекшее внимания других.

Кто еще так писал о не самых видных чеховских вещах: об «Анюте» («Незабываемый рассказ, от первого прочтения – и навсегда. Жестокий рассказ – и тем жесточе, чем лаконичней» – 162); о «Ведьме» («Тоже рассказ, который годами не забывается и ни с чем не спутаешь. Динамичный, и ничего лишнего… У Чехова, очевидно, было очень верное чувство допустимого объема. И как умеренно, как точно дозирован юмор…» – 162); о «Шуточке» («Очарование. Стихотворение в прозе. Со светлой грустью. С музыкой… Я его в юности учил наизусть, читал со сцены. И ни единого словесного срыва не нахожу и сегодня» – 162). И столь же проникновенно– о «Егере», о «Горе», о «Тоске», о «Хористке», «Полиньке», «Свирели»…

«Ну, мастерство!»; «Немеет всякий анализ»; «Музыка, а не рассказ» – такими оценками сопровождаются краткие, рассказ за рассказом, разборы. А на самые, видимо, любимые – «Счастье»,

«Степь», «В овраге» – отведены целые страницы. Вспоминаешь, что Солженицын с Чеховым почти земляки, и кому же еще так высоко оценить чеховскую заслугу: только у него, как ни у кого до него в русской литературе, показана в полной силе и красоте степь, и южанину Солженицыну он особенно дорог и этим («как я все узнаю и признаю по его описаниям» – 168).

И, конечно, только писатель со столь высокими, как у Солженицына, требованиями к слову способен сейчас придраться к тому, что он считает у Чехова «словесными срывами», – тому, что выпадает из «лексического фона», или написано «торопливо, комкано», или «избыточно». Вот за этими замечаниями профессионала об особенностях авторской речи, о композиции, о строении фразы следить наиболее интересно, как и открывать у живого классика способность к непосредственному читательскому отклику, к человеческому контакту с прочитанным у другого.

И столь же очевидно, что это очень субъективное, в чем-то пристрастное – впрочем, как же иначе мог бы Солженицын? – суждение, освещающее в первую очередь не Чехова, а того, кто это суждение выносит. И конечно же, солженицынское толкование отныне становится в ряд с самыми известными, порой не менее произвольными и субъективными словами о Чехове, звучавшими в ушедшем столетии.

Очень скоро становится ясно, что заметки (как и речь на открытии памятника) при внешней апологетичности – полемичны.

Внешне – о том, «что я люблю, ценю в Чехове».

А по умолчанию, почти без прямого формулирования – и о том, «чего, по-моему, не хватает Чехову». И – «в чем слабости Чехова».

Особенно это бросилось в глаза в речи при открытии памятника. Памятник открывался в тот день, когда праздновали столетие МХАТа, чеховского театра. Но напрасно ждали присутствовавшие от Александра Исаевича каких-то слов, соответствующих моменту: о пьесах Чехова в довольно протяженном его выступлении не было сказано практически ничего. И, если учесть своеобразие момента, те же дифирамбы рассказам о степи, те же высочайшие оценки «Полиньки», «Верочки», «Анюты» звучали уже и как невысказанное осуждение не названных «Трех сестер» или «Вишневого сада». Половина созданного Чеховым (а по принятым за пределами России меркам, и все три четверти) оказывается Солженицыным не признанным. Почему?

Можно понять разочарование людей театра, можно вспомнить, что это случай не первый. И Лев Толстой, и Бунин, и

Маяковский, видевшие в Чехове-прозаике «несравненного художника»[439], «одного из династии Королей Слова»[440], драматургию его не принимали. Но нет, параллель здесь не полная – те ведь объясняли причину своего отношения: «Шекспир скверно писал пьесы, а вы еще хуже»[441], и «вишневых садов таких не бывает»[442], и «психоложество»[443] современному театру противопоказано… Тут же полемика идет по умолчанию.

Из замечаний об отдельных рассказах видно, что Солженицын не приемлет то, что в общем мнении закрепилось за Чеховым и чаще всего ставится ему в заслугу. Он совсем не принимает (в речи – с оговоркой, что ценит менее другого) Чехова как изобразителя и выразителя русской интеллигенции.

Чехов и интеллигенция, интеллигенция у Чехова – тема, действительно, непростая.

Академик Ю. С. Степанов в своем новейшем словаре констант русской культуры пишет о Чехове как об эталоне русского интеллигента, выразителе сути русской интеллигенции.[444] Но это лишь одна сторона. Мало кто, как Чехов, столь последовательно и убежденно говорил горькие, порой презрительные слова об «измошенничавшемся душевно русском интеллигенте», о слабостях и пороках русской интеллигенции своего времени.

Солженицын видит эту тему по-особому. Во-первых, он считает, что лучшие произведения Чехова не об интеллигенции, а те, которые он называет «простонародными». (О рассказе «Тоска» пишет: «вот тебе и «интеллигентский» писатель: верный взгляд снизу на всех этих петербургских» – 162. То есть: не там вы ищете настоящего Чехова.) А, во-вторых, в произведениях собственно про интеллигенцию, хотя, «конечно, тут многое схвачено из гибельных черт нашей тогдашней интеллигенции», – но в них – «неразборное «чеховское» нытье»; повести «из интеллигентской жизни» «довольно рыхлые, с некрепкой композицией» (163, 178). И снова: «дежурное нытье, переходящее из рассказа в рассказ, насквозь через десятки их» (179).

И тут не знаешь, чему поражаться: так не замечать черту, дистанцию, отделяющую автора от героев, хоть «ноющих», хоть «не ноющих», не оценить сильных, крепких повествований о слабых людях! Так третировать можно лишь действительно то, что чуждо самому тебе как художнику.

Заметки Солженицына о Чехове уже вызвали неодобрительный отклик. А. М. Турков в «Чеховском вестнике» пишет о прокурорском тоне Солженицына, напомнившем ему о самых суровых и несправедливых нападках на Чехова что при жизни, что в советскую эпоху.[445] Думается, тон, взятый

Солженицыным в суждениях об этой теме у Чехова, не случаен, хотя и здесь он продолжает полемику по умолчанию.

Солженицын классифицирует произведения Чехова по темам: «на церковную тему», «на еврейскую тему», «на каторжную», «из интеллигентской жизни». На первый взгляд, такой расклад по темам говорит о консерватизме литературных суждений. Но на самом деле Солженицын выделяет в потоке чеховских тем то, что до сих пор не решено ни нашей литературой, ни нашей историей, что болит и в сегодняшней жизни. И он видит, как многое коренное Чеховым предугадано, верно указано в той или иной проблеме «в ее современном положении».

Вот о разговорах пастухов в рассказе «Счастье»: «Это – пугачевская глубина сохранилась и к концу века, вот она скоро вспыхнет. Подметил, учуял, может быть и не придав большого значения» (168). Соломон в «Степи» «пока– не революционер. Но сила ненависти в нем – это крупно и дальне движущая пружина. Из таких-то следующих Соломонов – успешно восстанут «кожаные куртки» военного коммунизма и 20-х годов» (171). «Палата № 6» – как пророчество о будущих «советских психушках» (174). И т. д.

Но тут же, рядом с признанием исторической зоркости, – целый ряд упреков Чехову. И упреки эти заметно повторяют стандартный набор обвинений, выдвигаемых против русской литературы и Чехова в частности.

Первый упрек – в излишнем критицизме. О «Палате № 6»: «Весь вокруг провинциальный город – как слитное рыло. Так это опять – обличительное искажение? Выписывание уродств, начатое Гоголем, – и катилось до Горького, впрягался и Бунин, вот и Чехов. <…> А ведь это – тогдашнее социальное поветрие» (174). О «Скрипке Ротшильда»: «Этим рассказом Чехов продолжает втекать во все то же заунывное и давно не новое «разоблачительство русской жизни"» (174).

И т. д. – вот так обвиняли русскую литературу в грехе критицизма и разоблачительства и Розанов, и Бунин – хотя сами же не могли не признавать (в других местах) неизбежности и справедливости этого критицизма. Вот и Солженицын в этих заметках признает меткость многого, о чем писал Чехов в «Мужиках»: «Сколько этой безголовости было, царь за царем» (176). Кстати, удивительно, как в своем разборе «Мужиков», оцениваемых им критически – как до него и Л. Толстым, и Есениным, – Солженицын не замечает, что в конце фразы пристава, отнимающего у мужиков за недоимки последний самовар: «Пошел вон.» – стоит не восклицательный знак, а точка! Вот где действительно можно бы заметить: «ну, мастерство!».

Другой упрек Солженицына Чехову – нет у того изображения

положительных сил русской жизни. «Сам ли Чехов искренно не видит нигде в России – людей деловых, умных, энергичных созидателей, которыми только стоит страна, – или так внушено вождями общества и предшествующими литераторами?» (177).

Да ведь этот упрек – в том, что нет у Чехова положительных героев, воплотивших лучшие потенции русской жизни, – в разное время бросали то натуралист Боборыкин[446] (он-то показал положительного купца в «Василии Теркине»), то монархист Иван Солоневич[447] (мол, слабые герои Чехова не могли бы создать могучей страны), то соцреалист Александр Фадеев[448] (мол, были же в России в чеховское время рядовые Мичурины, рядовые Горькие, наконец, рядовые Ленины – а он никого подобного не изобразил). Но что стало с положительными героями Боборыкина и Фадеева, а главное: были ли в авторах этих образов те подлинные сила и подвижничество, которые неотъемлемы от образа автора чеховских произведений?

Наконец, коронное обвинение, которое сопровождало Чехова со времен Михайловского и Скабичевского. Это упрек Чехову в отсутствии объединяющей идеи и в отсутствии у него философской глубины. Здесь Солженицын забывает о шаламовском себе возражении (или, опять по умолчанию о нем, настаивает на своем видении): «Не случайно Чехов не написал ни одного большого романа? <…> Для романного обзора, охвата – нужны ведущие мысли. <…> Нет у него общей, ведущей, большой своеродной идеи, которая сама бы требовала романной формы» (178).

Бессмертный Михайловский! Он так же готов был признать и лаконичность, и импрессионистичность, но отказывал Чехову в том, что для литературы считал главным и необходимым: в общей идее.

Отсюда– вновь подразумеваемый по умолчанию– отказ Чехову в философской глубине; ему вообще нечего сказать о вечных вопросах. Глубина – только у Достоевского, в него можно погружаться, достигая глубин. Здесь же – само название заметок настраивает на иное: «Окунаясь в Чехова» – каких-то глубин здесь не ожидается. Вспомним, совсем иначе смотрел на Чехова Томас Манн, поражавшийся в «Скучной истории» проникновению писателя, которому не исполнилось и 30 лет, в тайны старости.[449] О «Скучной истории» в разбираемых заметках, кстати, тоже ни звука – что, драма старости тоже чужда автору? И почти ничего, в отличие от Набокова[450], он не говорит о «Даме с собачкой».

О религиозности Чехова сказано в духе Бориса Зайцева[451]: доказывается, что это не было чуждо Чехову, но как бы с упреком

– в произведениях Чехова не дано явных проявлений религиозности. «Архиерей» не нравится Солженицыну, потому что в рассказе нет обсуждения профессиональной стороны жизни героя. Как будто не хочет он видеть в чувствах и размышлениях архиерея общечеловеческого. И забывает, что для Чехова вопрос о бытии Бога, как известно, это вопрос «специальный», не подлежащий обсуждению в литературе.[452] И совсем не упомянут «Студент» – где наиболее явственно прикосновение к проблемам религии.

И в общем, при всей комплиментарности по отношению к отдельным рассказам и отдельным сторонам чеховского мастерства, Солженицын приходит к заключению: «Это неверно, что Чехов – певец интеллигенции. В интеллигентских рассказах и повестях у него бывает и разреженность, и наносное, не свое. А несравненен он – в изображении типов мещанских. Тут – и лучшие языковые его удачи» (182).

Получается что-то вроде кислой суворинской оценки Чехова (повторенной затем и Розановым): «Певец среднего сословия. Никогда большим писателем не был и не будет».[453] Вот уже сто лет жизнь Чехова во времени и пространстве мировой культуры опровергает подобные приговоры, идет с ними вразрез.

Конечно, Солженицын в своих заметках о Чехове охарактеризовал скорее себя: выделил близкое и интересное себе (но только частью совпавшее с реальным Чеховым), еще раз по-солженицынски бескомпромиссно определил чуждое себе и в литературе, и в русской истории.

И это отнюдь не рядовая интерпретация. Вновь, как в случае с оценками Чехова Львом Толстым, Горьким, здесь об Антоне Павловиче высказался писатель-вождь, писатель – проповедник и учитель. Писателя, уже при жизни ставшего героем современной мифологии (он, считается, ведь доказал, как литература способна влиять на жизнь прямо, учительски, проповеднически, сокрушать Левиафанов и Голиафов, разрушать государства и общественные системы, мобилизовывать тысячи верующих в себя), – его что-то не оставляет равнодушным, не дает покоя в художественном мире совершенно ином, заведомо не проповедническом и не учительском.

Закрывая заметки Солженицына, думаешь: кого же предпочтет время, кто останется источником интереса для читателей будущих эпох? Или – в неслиянности и в ревнивом несогласии этих двух типов и будет состоять вечный круговорот истории мировой литературы?

Чехов и проза российского постмодернизма

1

Современный российский постмодернизм имеет свои специфические особенности, отличающие его от явления с тем же названием в западной литературе. Эти отличия так заметны, что дают повод многим критикам заявлять о том, что никакого постмодернизма в России не существует, а есть лишь доморощенные попытки подражать в очередной раз Западу.

Но нет: если присмотреться, в произведениях нового поколения российских прозаиков и поэтов можно обнаружить:

– и восприятие всего в мире как текста;

– и сознательную вторичность, цитатность;

– и нарочитую эклектику, принцип нонселекции, утверждение равновеликости всего всему;

– и упразднение эстетических ценностей и иерархий;

– и заведомую пародийность, ироническую трактовку любых утверждений…

И т. д. – а все вместе это порождено «утратой смысла», ощущением «конца истории», «неудачи проекта».

Хотя, конечно, эти канонические признаки постмодернизма в российском варианте имеют свою интенсивность проявления. Она заметна, например, в особо агрессивном отношении к классике. Критики говорят о «кампании по расстрелу классики», развернувшейся в последнее десятилетие. Дело не ограничивается обвинительными приговорами русской литературе, на которую возлагается вина за все исторические несчастья, свалившиеся на Россию в XX веке. Подписываются прямо-таки смертные приговоры, объявляется о смерти классики в современной культурной ситуации.

«Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое, органическое продолжение традиций невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом, немузейном соитии»[454],– утверждает Вячеслав Курицын. Остается, следовательно, либо музейное, академическое, комментаторское отношение к классике – либо активное разрушительство по отношению к ней. Ему вторит Ефим Лямпорт: «Только профессиональные симулянты от литературоведения и настроенные ими конформные культурные массы продолжают разыгрывать пиететные сценки перед тремя Толстыми, Тургеневым, Гончаровым, Достоевским, Чеховым, всей этой могучей кучкой, из последних силенок поддерживая невыносимое мно-гопудье классических томов».[455]

Чехов в этом ряду отрицаемых занимает, как видим, свое место. И все-таки, как я постараюсь показать на нескольких примерах, со своими смертными приговорами критика постмодернизма явно поспешила. Чехов, как и остальные классики, продолжает жить и играть активную роль, в том числе и в определении лица современной русской прозы. В сегодняшней ситуации отказа от литературоцентризма, десакрализации былой роли русской литературы его связи с текстами самых различных авторов оказываются разнообразными, порой парадоксальными.

Не всякая литература, создаваемая в эпоху постмодернизма, есть литература постмодернизма. Даже если при этом создаваемые тексты обладают некоторыми внешними признаками постмодернистских произведений – такими, как, например, вторичность, «игра интертекстуальности», «комбинирование приемов». Порой классические тексты используются как своего рода резервуар клише – сюжетных, стилевых, психологических, характерологических. И это вполне традиционный путь обращения с классикой.

Нетрадиционна та эстетическая, политическая, публицистическая проблематика сегодняшнего дня, с которой соединяются классические сюжеты, классические герои, классические конструкции. Ведь сегодня, замечает тот же В. Курицын, «радикально все или почти все, и главный прием современной литературы – пугнуть пострашней читателя. Кладбище, мафия, обилие ненормативного секса, наркотики, бандюги всякие, гражданская война, жуть. И беллетристы стараются наперегонки». С так понятой злободневностью производится чисто механическое соединение фрагментов классических произведений.

Например, берется пьеса Чехова «Три сестры» и создается киносценарий под заглавием «Если бы знать» (автор – известный сценарист и телеведущий Виктор Мережко).[456] Сюжет переносится в эпоху Гражданской войны и одновременно – в поле сегодняшних литературных вкусов, эстетики эпатажа, шока, смакования безобразного, особенно сексуальных девиаций. Что получается? Младшая из сестер оказывается лесбиянкой, влюбленный в нее офицер Тузенбах – гомосексуалистом, старшая сестра (начальница гимназии) – совратительницей малолетних гимназистов, средняя – алкоголичкой. Набирается весь букет того, что современный писатель считает наиболее отвечающим вкусам сегодняшнего читателя. Впрочем, еще не весь. Чтобы набор был полным, доктор Чебутыкин, конечно же, оказывается распространителем наркотиков. У Чехова, как известно, всегда важную роль играют закулисные персонажи – например,

Протопопов, любовник Наташи. Здесь Наташа, которая служит кладовщицей на продуктовом складе Белой армии, открыто изменяет мужу, и автор смело выводит Протопопова на сцену в такой ситуации: «Чтобы видеть их лежащими, Прозорову пришлось приподняться, и теперь он отлично видел белый вздымающийся зад Протопопова и поднятые кверху красивые ноги его жены» (причем чьей его – в этом контексте надо еще сообразить).

Зачем понадобились такие поправки к Чехову? Автор – не начинающий задорный постмодернист, который хочет заново переписать всю прежнюю литературу, а опытнейший литератор, сценарист с многолетним стажем. Очевидно, по замыслу Мережко, все это должно нагляднее передать впечатление того, что он, в другом месте своего текста, называет надвигающейся национальной бедой. Раз беда национальная, то беда буквально по всем направлениям, во всех клеточках, во всех проявлениях.

Текст опубликован в одном из журналов, по нему уже поставлен кинофильм. Такого рода переделки (а пример далеко не единственный) – имеют ли они какое-то отношение к постмодернизму? Имеют только то отношение, что осуществляются они в эпоху постмодернизма. На самом деле такое, вполне циничное паразитирование на классических, в том числе чеховских текстах, можно определить как попытки стареющих литераторов и кинематографистов угнаться за убегающей литературной модой.

Другие разновидности манипуляций с классикой, которые предпринимаются в сегодняшней прозе, – стремление переписать классические произведения, или написать их продолжение, или иным образом переиначить. В этих сиквелах и римейках бросается некий вызов: доказать себе и читателю, что можно писать лучше, интереснее, во всяком случае современнее, чем старый автор. Особенно «везет» Тургеневу. Евгений Попов переписывает «Накануне» («Накануне накануне»), Вячеслав Курицын – «Асю» («Сухие грозы. Зона мерцания»), Владимир Сорокин – всю совокупность тургеневских романов («Роман»). Под псевдонимом Василий Старой издан двухтомный роман «Пьер и Наташа» – продолжение «Войны и мира», которое, как говорится в издательской аннотации, «творчески развивает неоконченные сюжетные линии романа» Толстого.

Произведение в этом же роде – рассказ Эмиля Дрейцера «Дама с собачкой: апокриф», опубликованный в журнале «Столица». Текст посвящен продолжению тоже незавершенных судеб героев чеховского рассказа. Что помешало Чехову продолжить повествование о дальнейшей жизни своих героев?

Цензура? Недостаток документальных данных? Таланта не хватило? Как бы то ни было, Чехов оборвал рассказ на самом интересном, а Дрейцер его завершает.

Суть «апокрифа» в том, что Гуров и Анна Сергеевна в конце концов смогли устроить свою жизнь вместе, «далось это не без больших жертв и потерь», но любовь помогала им преодолеть все преграды. Описывается развод Гурова, развод Анны Сергеевны, потом их совместная жизнь, которая вскоре Гурову наскучивает, и ему все больше начинают досаждать ее бесконечные жалобы на скуку жизни. «Постепенно, сам того стыдясь, он стал находить раздражающим то, что ему первоначально казалось таким щемяще уязвимым и так привлекло к Анне Сергеевне…» И приводятся рассуждения Гурова о том, как на самом деле надо жить. «Чтоб не быть скучной, жизнь должна быть выстроена по законам развлекательной психологии – с интригующей завязкой, нарастанием конфликта и освобождающим очищением. (Филологическое образование в этих рассуждениях пришлось Гурову на пользу – Аристотель был бы им доволен…)». Далее следуют размолвки между Гуровым и Анной, которые заканчиваются и их разрывом. Она вернулась к мужу и признается ему, что хотя и любит Гурова, но не уйдет впредь от него, фон Дидерица, пока не родит ему ребенка – тогда у него будет хоть кто-то, а то он совсем один. Словом, совсем в духе Татьяны Лариной сохраняет верность старому мужу. Гуров приедет опять в город С, и снова произойдет объяснение в театре, но он потом вернется в Москву и постарается жить так, чтобы ни о чем не размышлять. Однажды, взяв внеочередной отпуск, Гуров едет по привычке на юг, в Ялту, и там снова происходит его встреча с дамой с собачкой. В конце рассказа – описания, уже знакомые по другим переработкам классических текстов: «Они с Гуровым занялись любовью, а, покончив с этим, пошли гулять на набережную. Каждый, однако, отправился своим путем».[457]

Можно дивиться смелости, если брать самое мягкое определение того, что руководило автором продолжения «Дамы с собачкой». Чехов, мы помним, был настолько чуток к языку, что его коробила фраза (из рассказа начинающей писательницы), в которой соседствовали слова стала и перестала. В рассказе Дрейцера на подобные случаи натыкаешься с первого абзаца: «Но их любовь была столь естественна, как море, и они выносили все невзгоды стоически» (не говоря уже о некорректности оборота столь … как). Таких перлов в рассказе множество. «Гурова все больше досаждали ее бесконечные жалобы на скуку жизни». Не Гурову досаждали и не Гурова раздражали – автор выбрал нечто среднее. Или: «Интимные отношения со временем стали

удивительно однообразные» – тоже обратим внимание на именное управление. Или: «Что-то было необычайно удовлетворяющее, почти чувственное наблюдать, как мало-помалу высвобождается нутро громадного лайнера» и т. д.

Разумеется, ни о каком «творческом развитии», как это декларируется, в таких продолжениях говорить не приходится. Это можно расценить как коммерческую затею, эксплуатацию наивного читательского интереса к фабульной стороне произведений, к тому, что с героями еще произойдет. И хотя эти продолжения пишутся и издаются в наше время, в эпоху постмодернизма, собственно к постмодернизму они не имеют никакого отношения. Просто все это плохо написано.

Еще одна разновидность, так сказать, полемики с русской литературой, также характерная для сегодняшней прозы, – когда героями современных произведений становятся русские писатели прошлого века, точнее – мифологемы русских писателей. Поэт и прозаик Бахыт Кенжеев в своем романе «Иван Безуглов», действие которого происходит в наши дни в среде «новых русских», сделал персонажа по имени Федор Тютчев бухгалтером в коммерческом банке, шофером – Михаила Лермонтова, а Евгения Баратынского – помощником банкира. Это как бы осуществление того рецепта разной степени развязности в обращении с классиками, который предлагает новейшим писателям Борис Парамонов: «Головой Гоголя (имеется в виду повесть Анатолия Королева «Голова Гоголя». – *В. К.*) нужно играть в футбол, что уже и делается (повесть Королева). Сохранить любовь к Гоголю без веры в него – вот постмодернизм. <…> Постмодернистское отношение к Гоголю – неверующая любовь».[458]

Пример той же разновидности – вышедший в 1995 году сразу в двух издательствах детективный роман Николая Псурцева «Голодные призраки». Главного героя зовут Антон Павлович Нехов – более чем отчетливый намек на Чехова. Цель автора, между прочим, в том, чтобы доказать, что давно пора сменить традиционное представление о том, что такое интеллигентность. Чехов в общем представлении – эталон интеллигентности. Но не мягким и добрым выступает герой Псурцева, а сильным, беспощадным, жестоким. Пройдя войну в Афганистане, освоив там все приемы боя с оружием, без оружия, псурцевский Антон Павлович сохраняет в мирной жизни приобретенные военные навыки и периодически применяет их в целях защиты обиженных и притесняемых «новыми русскими». Но этот умный, талантливый, образованный «афганец» к тому же склонен к интеллигентской рефлексии, озабочен поисками смысла жизни. Как и полагается супермену, Антон Павлович Нехов любит

женщин и имеет успех у них (женские персонажи носят также не случайные имена: Ника Визинова, Нина Запечная), а также сражается с преступной группировкой, разоблачает маньяка-убийцу, которого не может поймать милиция. Этот гибрид интеллигента с суперменом, философа с боевиком – полемика автора с классической русской литературой, которая предпочитала изображать героев-неудачников, но и с массовой литературой, у героев которой стальные мышцы и минимум интеллигентности.

2

Ставя задачу «опровержения» мифологем, связанных с именами и произведениями русских классиков, прозаики-постмодернисты охотно подключают их к мифологемам сегодняшним. И эта игра разновременными мифологемами – один из признаков произведений, которые можно назвать собственно постмодернистскими. Вот диалог, который ведут двое молодых приятелей в одной из глав романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых»:

Никита внимательно посмотрел Максиму на ноги.

– Чего это ты в сапогах ходишь? – спросил он.

– В образ вхожу, – ответил Максим.

– В какой?

– Гаева. Мы «Вишневый сад» ставим.

– Ну и как, вошел?

– Почти. Только не все еще с кульминацией ясно. Я ее до конца пока не увидел.

– А что это? – спросил Никита.

– Ну, кульминация – это такая точка, которая высвечивает всю роль. Для Гаева, например, это то место, когда он говорит, что ему службу в банке нашли. Представляешь, он сидит на бильярде, обитом валенками, а все остальные стоят вокруг с тяпками в руках. Гаев их медленно оглядывает и говорит: «Буду в банке». И тут Жюстина надевает ему на голову аквариум, и он роняет бамбуковый меч.

– Какая Жюстина?

– Сам подумай, – сказал Максим, – вишневый-то кто?

– А почему бамбуковый меч?

– Так он же на бильярде играет, – пояснил Максим.

– А аквариум зачем? – спросил Никита.

– Ну как, – ответил Максим. – Постмодернизм. Де Кирико.

Хочешь, сам приходи, посмотри.

– Не, не пойду, – сказал Никита. – У вас в подвале сургучом воняет. А постмодернизм я не люблю. Искусство советских вахтеров.

– Почему?

– А им на посту скучно было просто так сидеть. Вот они постмодернизм и придумали. Ты в само слово вслушайся.

– Да ты хоть знаешь, что такое постмодернизм? – презрительно спросил Максим.

– Еще только не хватало, чтобы я это знал. <…>

– Слушай, – спросил вдруг Никита, – а почему бильярд валенками обит?

– Это тема Фирса, – сказал Максим…[459]

В этом отрывке представлены некоторые ключевые для постмодернизма приемы. Сочинение текста, основанного на другом тексте, с подключением еще иных текстов – а все включено в общее понимание действительности как кем-то когда-то сочинявшегося текста. (В романе Пелевина все персонажи предстают в двух качествах: они то люди, то насекомые – вспоминаются то Кафка, то басни Крылова, то фольклорная песня о любви комара и мухи… Переходы из одного состояния в другое автор делает совсем незаметными. Читателю дается право решать, с каким из двух состояний каждого героя он имеет дело в каждом отдельном эпизоде. Так, двое приятелей, чей разговор мы привели, являются потребителями наркотиков и одновременно конопляными клопами.)

Текст Чехова появляется в ряду других интертекстуальных связей романа Пелевина довольно случайно, как и мелькнувший здесь же отсыл к роману маркиза де Сада. Имеем ли мы дело с пародией на Чехова? Вряд ли. Дерзкие вольности, которые присутствуют в воспроизводимой здесь интерпретации «Вишневого сада», также в общем-то стали вполне заурядным явлением в постмодернистском театре (достаточно назвать чеховские постановки Юрия Погребничко или Эймунтаса Някрошюса). Скорее это – пример безразличной к какому-либо смысловому заданию игры с черепками классических текстов, отражающей столь характерный для постмодернизма скептический взгляд на любые авторитеты и, как следствие, ироническое к ним (как, впрочем, и к себе) отношение.

Не классическая пародия, а пародия постмодернистская, пастиш, самопародия, связанная с утратой веры в какую-либо стилистическую норму, – преобладающий жанр

постмодернистской прозы. Стилистическая мимикрия без намерения высмеять, а с намерением показать, что возможно соединение самых, казалось бы, несоединимых стилей и жанров. Один из множества примеров постмодернистского феномена пастиша – повесть Юрия Кувалдина «Ворона».[460]

Это повесть, но в то же время как бы и некое действо, представление. «Занавес, на котором была изображена ворона, открылся. В зале скрипнуло кресло. Солнце только что зашло, но было еще светло. В углу у забора Миша жарил шашлык…» С самых первых фраз о событиях сегодняшних повествуется под знаком культурной мифологемы, пришедшей из прошлого.

После аллюзии на мхатовский занавес с чайкой читатель ждет, что и вся повесть с птичьим названием будет перекликаться с пьесой Чехова. И действительно, молодой герой, жарящий на даче шашлык, оказывается, написал пьесу, и она будет сегодня разыграна. Появляется героиня, Маша, которая тоже сочиняет, но, в отличие от Миши, уже вовсю печатается. «Почему ты всегда ходишь в черном? – спросил Миша»; и это напоминание о первой реплике «Чайки» подсказывает функции персонажей: Миша – это как бы Треплев, а Маша – как бы Нина Заречная, но в то же время и чеховская Маша, тоже всегда ходившая в черном.

Функции остальных персонажей «Вороны» также интертекстуальны и мифологемны. Действие происходит на даче, когда-то принадлежавшей советскому писателю Н., но затем проданной владельцу инвестиционного фонда Абдуллаеву. Это как бы Лопахин наших дней, но не просто новый русский, а и лицо кавказской национальности (и эта нелепейшая современная российская мифологема в дальнейшем обыгрывается). В доме Абдуллаева много разных персонажей: старая актриса Ильинская, еще один старый актер, какой-то врач из Кремлевской больницы, какой-то экономист. Кувалдин дает некий набор представителей современной интеллигенции, как в свое время это делал Чехов. Все они работают на Абдуллаева или живут при нем – прямой отсыл к еще одной мифологеме наших дней: вовлеченности многих представителей творческой интеллигенции в финансовые пирамиды, – отразившей печальный факт, что современная интеллигенция кормится при новых русских.

Маша репетирует из Мишиной пьесы: «…Бог мертв. Солнце, небо, море. Все мертво, и только я, ворона, летаю над свалкой человечества. <…> Я – метафизика черной вороны– обволакиваю пространства слова, во мне все, потому что все живое стремится к смерти, что-то еще сопротивляется мне, пытается жить, но я, взмахивая черным крылом рояля моцартовского реквиема, гашу стремление к обмену веществ.

Смерть, смерть правит миром. Будущего нет. Это только наше представление…» – и т. п. псевдометафизический дискурс, как-то возвращающий нас памятью к монологу Мировой души из треплевской пьесы.

Диалоги персонажей идут как бы в чеховской манере: каждый говорит о своем. Актер перебирает старые роли. Врач из Кремлевки к месту и не к месту поет советские песни. Экономист все время говорит об экономической катастрофе в стране. Старая актриса вспоминает о том, как она раньше играла. Новый русский предсказывает неминуемое завоевание России исламом. Маша и Миша твердят о примитивности классической литературы, о том, что прошло время писания по-старому.

Как и в «Чайке», персонажи говорят о той пьесе, которую им показали. «Что вы хотели сказать этим отрывком? – спросила Ильинская». Маша вызывающе декларирует: «Им сказано то, что я хотела сказать… Сейчас нельзя писать так, как писали раньше. Русский язык в каноническом, правильном употреблении умер. Нужны новые формы (прямая цитата из «Чайки». – *В. К.*). Постмодернизм, авангардизм, одним словом, андерграунд». Далее звучит мотив из Умберто Эко:

– Почему вы не хотите сказать прямо: «Я вас люблю!» – и все! Все! Больше ничего не нужно.

Маша огорченно вздохнула, провела руками по бедрам в черных джинсах, сказала:

– Это не искусство.

Старая актриса напрасно, ссылаясь на опыт своей жизни, пытается внушить Маше: «Не нужно новых форм и новых содержаний! Нужно просто понять, что ты сама стара как мир <…> Ты – старая форма и старое содержание. Не обижайся, но ты, как и я, как и все люди, всего лишь экземпляр немыслимого тиража человечества, а оригинал – Бог! Вот и все». Простую информацию о том, что сегодня хорошая погода, Маша предпочитает выразить так: «воздыхать о воздушном воздухе воздушных замков, парить, не падая духом, в розовых, розовых, розовых лепестках утренней зари…» и т. п.

Можно ли сказать, что в «Вороне» в высказываниях молодых персонажей автор пародирует претензии на переписывание уже тысячу раз сказанного? Или заумный стиль многих современных критических статей? Или дидактичность речей людей вчерашнего дня? Или, наоборот, он устами кого-либо из них выражает свою авторскую позицию? Отнюдь нет, повесть написана вовсе не с этими целями. Постмодернистскому тексту чужды категории

«авторская позиция», «авторский смысл». Самоценны в нем комбинации из самых разных текстов, желательно изначально как бы не сочетаемых и не совместимых. Это отчетливо формулирует Владимир Сорокин: «Для меня нет принципиальной разницы между Джойсом и Шевцовым, между Набоковым и каким-нибудь жэковским объявлением. Я могу найти очарование в любом тексте».[461]

Как и полагается в подражаниях Чехову, между первой и второй половиной «Вороны» проходит два года. Произошло много перемен. Маша оставила прежнюю словесность, стала любовницей Абдуллаева и работает в его газете главным редактором.

> Я и не думала прежде, что мне так будет нравиться работать в газете <…> Я понимаю, Миша, что ты меня можешь назвать изменницей, но книжка моих рассказов, выпущенная два с лишним года назад тиражом в тысячу экземпляров, до сих пор не распродана. И все в той книжке – детский лепет. Это, извини, сопли в сахаре: «Розовые, розовые, розовые лепестки утренней зари…» А тут в номер: «Американская финансовая группа 20–20 рассматривает возможности инвестиций в России». Понимаешь?

Вот, казалось бы, саморазаблачение модернизма, признание несостоятельности одной эстетики и стилистики в пользу другой. Но нет, это тоже пример постмодернистского видения. Не пародия на текст «розовые, розовые, розовые лепестки утренней зари», а постмодернистское утверждение того, что есть другие тексты, восприятие которых тоже может доставлять «удовольствие от текста».

Старые герои, представители традиционной интеллигенции, еще твердят, что «обязательно художественное произведение должно выражать серьезную, большую мысль. Как говорил Чехов, только то прекрасно, что серьезно». Это опять-таки не дидактика с помощью ссылки на Чехова, но и не пародия на Чехова. Это из Чехова, в воображении современного писателя разбитого вдребезги, на черепки, на осколки, выхватывается один из осколков и составляется мозаика с другими осколками. Тут же рядом присутствует персонаж, который поет советские массовые песни, другой повторяет заголовки новостей субботнего номера газеты.

Сюжет повести завершается реально-условно. Оказывается, что финансовая пирамида Абдуллаева рушится, и он собирается удрать за границу. Но тут раздается выстрел, затем второй,

пятый: Маша стреляет в Абдуллаева из пистолета. Формально это завершение сюжета, но для постмодерниста важен, разумеется, не сюжет – а игра разными текстами, демонстрация равноправности самых различных текстов. И заканчивается повесть монологом в духе чеховских пьес, пастишем-попурри на темы финалов «Дяди Вани» и «Трех сестер».

«Ворона», таким образом, содержит в себе несколько кодировок, предполагает несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета: с финансовыми пирамидами, новыми русскими и лицами кавказской национальности, растерянной интеллигенцией и т. п. Затем – соотнесенность с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть соотнесенность с дискурсом классических русских споров и рассуждений о России, о вечности, о Боге и т. д. И затем – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме, отсылающее к соответствующему массиву критических текстов…

Все пространство этой повести-пьесы располагается между невидимым зрительным залом, слегка обозначенным, и каким-то режиссером, невидимым демиургом. Кто это – Бог или некая, вычисленная персонажем-экономистом направляющая, которая сама создала Бога, неизвестно. Может быть, это насмешка над самими попытками найти начала и концы. Персонажи повести сходятся на том, что они или видят какой-то фильм, или участвуют в каком-то спектакле. Это ощущение всего мира как текста и себя как погруженного в интертекстуальную среду, когда ты говоришь до тебя сказанными словами, очень искусно воссоздано в повести Юрия Кувалдина. Это талантливое произведение, созданное по канонам постмодернизма и отражающее не просто набор постмодернистских литературных приемов, но постмодернизм как мировосприятие.

Феномены постмодернизма окружают нас сегодня со всех сторон. Не так давно по первому каналу российского телевидения был показан фильм Луи Малля «Ваня на 42-й стрит» – легкая модернизация чеховского «Дяди Вани», снятая французским кинорежиссером репетиция американскими актерами чеховской пьесы. Фильм замечателен во многих отношениях, особенно нетрадиционным подбором актеров на главные роли. Но что показалось забавным доказательством того, что постмодернистский дискурс сегодня можно обнаружить во всех сферах нашей жизни, – это закадровый перевод на русский язык текста, который актеры, естественно, произносят по-английски.

Перевод осуществлен какой-то современной халтурной

компанией, в которой переводы иностранных фильмов поставлены, очевидно, «на поток». Казалось бы, дублеры должны были произносить чеховский текст, реплики героев «Дяди Вани» вслед за американскими актерами. Но телепрокатчики (которые, очевидно, сами себя называют на американский лад теледистрибьюторами), видимо, не читая Чехова или поленившись найти и открыть пьесу, сопроводили фильм синхронным переводом. Получилось тройное наложение текстов: Чехов, переведенный на английский язык, а потом с английского – своими словами переводчиков на русский.

В итоге *няня* оказывается *кормилицей*, вместо *ноги гудут* – жалоба на *невралгию*, вместо *разбойничьих скитов* – какие-то *религиозные монастыри*, вместо *хандры* – *депрессия*, а *чудачество* заменено на *эксцентрические мысли; прекрасное, кроткое создание* – на *очаровательную красотку* и т. п. Переводчики не в ладах с русской фразеологией. Подвыпивший Астров напевает: «ходи хата, ходи печь / хозяину негде лечь», – а за кадром звучит: «дом летает, печка летает, где же хозяину спать?» У Чехова Соня замечает: «Подружились ясны соколы», – а в переводе за нее говорят: «Два свободных голоса находят друг друга в ночи и заключают пакт»! Нечего и говорить, что в таком переводе абсолютно пропадают все блестки чеховской фразеологии.

У Чехова: – В переводе:
светлая личность – просвещенный человек
ах, какая лень – у тебя апатия
одного меня не освежит гроза – я не стану свежее, если буду гулять под дождем
мыльный пузырь – порочный тип
дай себе волю – не противься своей натуре
ты морочил нас – ты нас обманул… и т. д.

Переводчики уверены, что дают эквиваленты английскому тексту, забыв или не догадываясь, что есть русский первоисточник. Самые знаменитые фразы из этой пьесы, которые, казалось бы, известны всякому грамотному человеку, претерпевают такие метаморфозы:

Надо, господа, дело делать! – Нет ничего лучше, чем работать по-настоящему среди деловых людей.

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах… – Мы будем отдыхать под пение ангелов, мы будем утопать в драгоценностях и будем смотреть вниз… (?!).[462]

Получается сугубо постмодернистский феномен наложения текстов, замыкаемых переводом современного, не читавшего Чехова лингвиста (?), который он выдает за чеховский текст. Зрителю и слушателю предоставляется, по канонам постмодернизма, на выбор – либо следить за замечательной игрой исполнителей, либо сокрушаться по поводу того, что многие десятилетия развития филологии (и культуры вообще) в эпоху диктатуры телевидения оказываются просто перечеркнуты, либо искренне хохотать над забавными сочетаниями потуг полуграмотных халтурщиков с высокими классическими образцами.

3

Один из признанных мэтров прозы российского постмодернизма – Владимир Сорокин. Именно в его текстах эстетика шока реализуется наиболее радикально. Он идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святынь недавнего прошлого, в бестрепетной абсурдизации бытия вообще, достигая этого через шокирующие описания расчленений, ампутаций, дефекаций, копрофагий и т. п., громоздя целые гекатомбы трупов, обильно используя обсценную лексику. Сам же автор не раз повторяет, что все его книги – «это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами», и виртуозно демонстрирует владение разнообразными стилями, от соцреалистического («Первый субботник») до квазитургеневского («Роман»). Отношение к текстам Сорокина (как и вообще к прозе постмодернизма) распределяется полярно: одни в нем видят литературного шарлатана, другие утверждают, что в наши дни надо либо писать как Сорокин, либо вообще не писать.

Любопытно, что опыт оправдания или апологии Сорокина приводит его единомышленников к сопоставлениям с Чеховым. «Говоря о Сорокине, я не могу не коснуться Чехова Антона Павловича», – пишет поэт Дмитрий Пригов.[463] Мир есть хаос, жуткий и разрушительный, над которым натянута тонкая пленка культуры, стремящаяся этот хаос как-то сдержать, не дать ему прорваться. И именно Чехов, единственный в старой классической литературе, чувствовал это соотношение хаоса и едва сдерживающей его пленки. Чехов, будучи «человеком культуры, оберегая и лелея ее, сам настороженным, косящим, почти сладострастным взглядом <…> следит за отгибающимся

краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. Сам себя он полностью полагает в этой пленке культуры…» Пригов находит несомненное сходство чеховской проблематики с нашей, сегодняшней: в сорокинской картине мира, как и в чеховской, столь же остро ощущение ужаса, хаоса и культурно-пленочных поверхностных усилий. Но «пленка, с которой имеет дело Сорокин, весьма отличается от чеховской не только конкретно-историческими реалиями, но принципиально – своей интенцией». Намерения у Сорокина совсем иные, чем были у Чехова. Он вовсе не пытается сдержать, а сам то и дело сдергивает эту сдерживающую пленку и обнаруживает хаос. Если Чехов «полностью полагает себя в культуре», то Сорокин «избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих, позицию свободы». Параллель с Чеховым, конечно, говорит о высшей степени признания значительности и таланта писателя-постмодерниста.

Как видим, предсказания о капсулированности, мумификации классической литературы в эпоху постмодернизма оказываются фикцией. Прозаики нового поколения, сделавшие вторичность, цитатность своей осознанной стратегией, не могут не обращаться к произведениям прошлого как к основному резервуару и источнику. Произведения Чехова в этом отношении стоят в первом ряду. Не только источником сюжетной, характерологической, стилевой игры становятся они для современных прозаиков. Чеховская картина мира, чеховская литературная позиция осознается многими как точка отсчета, своего рода камертон. За этим стоит и осознание родственности Чехова-писателя самым радикальным художественным исканиям и опытам нашего века. Абсурдизация, ироническая трактовка, игровое начало, отталкивание от прошлых текстов – все это не монополия или изобретение постмодернистов, а в полной мере представлено в чеховских произведениях.[464]

Постмодернизм сегодня осознается как некая пауза, антракт в развитии литературы и культуры. Станет ли он началом выработки нового стиля, новых нарративных и композиционных канонов, покажет время. В конце концов, литература может оказаться полностью раздавленной агрессивностью других форм передачи информации. Но пока литература жива, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни

казалось, так или иначе в конечном счете возвращается к классике.

«Чайка» – «Цапля» – «Курица» – «Ворона»: (Из литературной орнитологии XX века)

> *Нужно ли приводить доказательство, что ни один из народов, которых словесность нам известна, не употреблял с такой любовью птиц в песнях своих, как русские <…>. Соловьи, гуси, утки, ласточки, кукушки составляют действующие лица наших песен, любимейшие сравнения древнейших произведений поэзии, начиная с «Слова о полку Игореве»…*
>
> *Н. И. Гнедич*

Орнитоморфная символика – перенесение свойств представителей птичьего царства на героев лирических, эпических и драматических – давно считается отличительным свойством русской словесности.

Может быть, еще более характерно для литературы, когда писатели, поэты, драматурги употребляют как «любимейшие сравнения» не птиц как таковых, а *образы птиц* из фольклора и литературы прошлого. Птичьи сравнения и параллели, единожды удачно найденные, при использовании в последующем одновременно и выполняют предназначенные им новыми авторами функции, и хранят память о претекстах. Как и птичьи перелеты в живой природе, интертекстуальная миграция птичьих образов подчиняется своим закономерностям.

Пушкин, рифмуя «синицу», которая «тихо за морем жила», с «девицей», которая «за водой поутру шла», намечает тем самым для известных фольклорных образов из двух разных песен объединяющий их новый сюжетный поворот. Снегирь из стихотворения Бродского самой преемственностью по отношению к державинскому «Снигирю» выстраивает перспективу русского воинского пантеона от Суворова до Жукова.

Центральный символический образ чеховской «Чайки» имеет немало перекличек с образами птиц в предшествующих поэзии и прозе.[465] И сама пьеса Чехова стала выполнять роль претекста по отношению к последующим произведениям почти сразу и

выполняет ее уже более столетия.

Стихотворение-романс Е. Буланиной (1901) о девушке, которая «чайкой прелестной / Над озером светлым спокойно жила», было названо автором «Под впечатлением «Чайки» Чехова» и получило широкое распространение в среде, численно намного превышавшей количество зрителей и читателей самой пьесы.[466] В романе Макдональда Харриса (псевдоним) «Треплев», вышедшем в Лондоне в 1968 году, отраженным светом чеховской пьесы освещена вся рассказанная история. «Чайка» стала для романа «Треплев» мифологемой: структурой, формирующей, моделирующей для его героев окружающий мир и их позицию в нем.[467] Герои романа – современные американцы: практикующий психиатр, актриса-любительница, театральный режиссер, – в попытках самоидентификации осознают и оценивают свое жизненное поведение в свете аналогии с треугольником Треплев – Нина Заречная – Тригорин. Упоминания о подстреленной чайке в диалогах этого романа не только отсылают к пьесе, с любительского спектакля по которой начинается его действие, но и бросают свет на расстановку и взаимоотношения персонажей в новом сюжете.

В последние десятилетия пришли новые разновидности интертекстуальной зависимости. Авторы, идущие по следам «Чайки», как будто дальше отходят от исходной модели. Это выражено чисто внешне: на смену чеховской птице берутся иные – не поэтические соловьи, ласточки или лебеди; и не орлы, куропатки, гуси, подсказанные монологом Мировой Души. В заглавиях и сюжетах фигурируют птицы малопоэтичные, некрасивые или смешные, – цапля, ворона, курица…

В пьесе «Цапля» Василия Аксенова, в пьесе «Курица» Николая Коляды, повести «Ворона» Юрия Кувалдина заместительницы чеховской птицы призваны выполнять функции, обусловленные новой литературной и общественной ситуацией. По этим произведениям можно проследить не только за такой сменой функций праобраза. По разному использованию в произведениях птичьего образа дает о себе знать смена эпох в искусстве.

Цапля – центральный символический образ в одноименной пьесе Василия Аксенова (написана в 1980; поставлена в Париже в 1984). Одной из задач пьесы было представление в сатирическом свете советской жизни 1970-х годов. Главный герой пьесы Моногамов, с его русско-советским именем-отчеством Иван Владиленович, оказывается в некоем пансионате в Прибалтике. Различные представители советского общества, пребывающие там, демонстрируют по ходу пьесы свои пороки, недостатки и слабости. Но в отдельные минуты всем им слышится, как голос из

иного мира, голос птицы.

С одной стороны, это цапля из привисленских болот, свободно пересекающая границы, но в какой-то момент, по гротескной логике драматургии Аксенова, она оказывается девушкой-полькой. Моногамов, этот, так сказать, небезнадежный конформист, освещаемый автором иронически-сочувственно, одинок и непонятен для окружающих. Одна лишь Цапля по-настоящему нужна ему. От совокупления с Моногамовым (есть в пьесе и такая эпатирующая сцена) Цапля-полька сносит яйцо и в конце, под занавес, произносит многозначительные реплики.

«ЦАПЛЯ (Моногамову). Россиянин! <…> Жди! (Садится на яйцо и устраивается высиживать.)».[468]

Уже из этого схематического изложения видно, что в подобном сюжете Цапля и связанные с ней действия и высказывания призваны нечто символизировать. Символизируют они, очевидно, желанность слияния России с Европой, разрыв россиянина Моногамова со своей монструозной женой Степанидой Власовной (обычный у Аксенова эвфемизм для советской власти).

Птичьих метафор вообще немало в произведениях Аксенова. Так, в романе «Ожог» контрастируют образы Стальной птицы (олицетворяющей силы тоталитарные) и той же Цапли, пролетающей в воображении героя над костелами Польши, над Судетами, над Баварией, над Женевой, к болотам Прованса и потом в Андалузию… Alter ego автора в этом романе писатель Пантелей только собирается написать пьесу под названием «Цапля» и объясняет приятелю, что это станет произведением о заветах их общей юности, которую и будет символизировать эта птица. Пьеса же, как сказано, станет «парафразой чеховской «Чайки"».[469]

Аксенов однажды сообщил, что все цапли в его произведениях восходят к реально увиденной им в Прибалтике птице.[470] Но в структуре пьесы этот птичий образ соотносится с иной реальностью – реальностью литературных связей, драматургических предшественников.

Как будто в чисто пародийном, ироническом свете возникают в аксеновской пьесе напоминания о чеховских героях и чеховских ситуациях. Как всегда, «ирония у Аксенова заходит так далеко, что <…> получается, что ради нее все и написано». Вайль П., Генис А. Рандеву с бочкотарой II Aksionov Vastly. Zatovarennaya bochkotara. Randevu. New York, 1980. P. 4.

С первых же ремарок, извещающих, что «мы не в декадентской усадьбе, а в оздоровительном учреждении», с упоминаний о дьявольщине и о запахе серы, о заряженном ружье,

висящем на стене, с появления трех сестер, непонятно о чем томящихся (во всяком случае, не о Москве, а тоже о Европе), и тому подобного Аксенов как будто постоянно хочет напомнить о Чехове как о своем предшественнике и в то же время подчеркнуть, что речь может идти только о полной ревизии прежнего драматургического языка.

В этой и других своих пьесах Аксенов не просто отвергал стилистику литературы соцреализма. Он намеренно противопоставлял эстетике театра реалистического иную эстетику – с фантастикой, гротеском, обнаженной театральностью, схематизмом персонажей взамен психологической разработки[471] – эстетику в духе авангардного театра первой трети XX века.

Хотя в «Цапле» более всего аллюзий, травестирования по отношению к чеховским пьесам – не только «Чайке», но и «Трем сестрам», «Вишневому саду», – наиболее прямую аналогию (по части драматической конструкции) можно провести с другой пьесой, о которой Аксенов в данном случае, очевидно, и не думал, – с пьесой Маяковского «Баня» (1930), одним из характернейших произведений советской драматургии.

В пьесе Аксенова, как и в пьесе Маяковского, несмотря на все различия в политической и социальной установке авторов, дается сатирическое, порой гротескное изображение современного общества, точнее – сконструирована ситуация с участием наиболее ненавистных авторам социальных типов. А далее предлагается спасительное выбывание за пределы этой ситуации с помощью некоего пришельца извне, пришельца женского пола.

Фосфорическая женщина у Маяковского, которая прибывает из будущего, забирает с собой «на станцию 2030 год» тех, кто к этому пригоден, но отбрасывает как абсолютно чуждых Победоносикова и его окружение, то есть бюрократов и их прихлебателей от искусства. Цапля у Аксенова, которая прилетает из-за западной границы (ее называют в пьесе «зарубежным пернатым»), возрождает к новой жизни Моногамова, а заодно трех сестер и даже самое Степаниду Власовну, но едва не становится жертвой мелких бесов вроде Компанейца, то есть тех, кто не может отказаться от прошлого, кто застрял в 30–40-х годах. Носительницы разных идеалов – коммунистического будущего у Маяковского и западности у Аксенова[472] – обе пришелицы, тем не менее, выполняют в драматургическом построении сходную роль.[473]

Как для Маяковского и его авангардистского окружения, стремившихся искоренить «психоложество»[474] старого театра – то есть театра чеховского, мхатовского типа, – для Аксенова

фантасмагория и гротеск кажутся наилучшим выражением духа его времени.

И все-таки, как ни явны проявления авангардизма у Аксенова, как ни повторяет он схемы авангардистского театра 20-х годов (у него, как и у Маяковского, наиболее удавшимися можно признать сатирические сцены и маловразумительными предлагаемые развязки), – все-таки именно обращение к образу птицы-символа придает его пьесе драматургический смысл.

Критики-апологеты Аксенова сравнивают символику «Цапли» с символикой «Чайки» и утверждают, что Аксенов, взяв от Чехова в семантику своего птичьего образа мотивы юности, женственности, любви, сделал символическую нагрузку этого образа более сложной и более трагической.[475] Вряд ли это так. О большей трагичности говорить не приходится: Цаплю в конце пьесы подстреливают из пресловутого условного ружья, но затем неведомо почему она остается все-таки живой и, подав надежду другим персонажам, садится высиживать свое яйцо. И за большую сложность скорее принимается эклектическая перегруженность этого образа самыми разнородными мотивами. Но, как бы то ни было, написанная в стилистике позднего авангардизма пьеса Аксенова если и сохраняет драматургический интерес, то именно этой связью с птицей из великой пьесы.

С тех пор прошло каких-нибудь два десятилетия, за которые столь многое изменилось. Проблематика «Цапли», как и многих аксеновских вещей, когда-то будораживших поколение, интересна сегодня не более чем прошлогодний снег. Предмет борьбы, сатиры, великолепного сарказма просто исчез. Степаниды Власовны давно нет, либералы-шестидесятники, голосом которых был Аксенов, отбросив былые страхи, в новой жизни повели себя, мягко говоря, прагматически. И эстетические их бунтарства обернулись разменной монетой массовой литературы. Крутой эротикой, ненормативной лексикой, что как высшую смелость в свое время заявляли авторы «Метрополя», полны сегодня страницы паралитературного чтива.

То, что, условно говоря, высиживала Цапля, давно проклюнулось и вылупилось из яйца. Отчего же так меланхолически звучат признания Аксенова в его сегодняшнем интервью? «Куда же деваться с моей саркастической интонацией? <…> Была стена, и ее не стало. Причем без всякой твоей заслуги. И не во что колотиться лбом». И как итог: «Литпроцесс со мной разминулся».[476]

Одной из особенностей «литпроцесса» минувших полутора

десятилетий можно считать утверждение принципа деконструкции по отношению к литературе прошлого. Классика была уравнена с «властными практиками», отождествлена с системой «тоталитарной манипуляции сознанием». Особая по отношению к ней агрессивность стала одной из отличительных черт российского постмодернизма.[477] В то же время без обращений к русской классике как неисчерпаемому резервуару сюжетных, стилевых, характерологических клише писатели нового поколения обойтись не могут. Нередко происходит механическое перенесение классических сюжетов, героев и конструкций в поле сегодняшних литературных вкусов, эстетики эпатажа, шока, смакования низменного – того, что в критическом обиходе получило название «чернуха».

В пьесе Николая Коляды «Курица» (1989) молодая актриса провинциального театра Нонна живет последовательно с администратором, затем с главным режиссером театра (основной предмет реквизита – ее постель). Жены ее любовников, стареющие актрисы того же театра, борются против нее за возвращение мужей, в конце концов им удается этого добиться. Соперницы из ревности называют ее курицей, имея в виду, что в «Чайке» она играет Нину Заречную. В финале героиня репетирует монолог Сони из «Дяди Вани», а ее соперница произносит реплики из роли Раневской. В контексте пьесы чеховские цитаты, конечно, подчеркнуто абсурдизируются, к тому же чередуются они с неотобранным современным просторечием, местами с обеденной лексикой.

Еще одно произведение с птичьим названием, повесть Юрия Кувалдина «Ворона» (1995), несет на себе черты литературы постмодернизма (подробнее см. о ней в предыдущем разделе).

В спорах о классической литературе герои повести молодые литераторы Маша и Миша высказывают типичные для многих теоретиков, идеологов и практиков постмодернизма взгляды.

> До чего же примитивна классика! – воскликнула Маша. – Я жизни своей не пожалею, чтобы бороться с этим примитивизмом. Их время кончилось. Я ворона, способна к сложным формам поведения, поэтому настоящую жизнь я не пускаю в свои рассказы, поскольку настоящая жизнь чужда искусству, насмехается над искусством, убивает искусство. Непосредственная жизнь, составляющая собственно суть классической литературы, все эти историйки Чичиковых, обломовых, гуровых, – примитивы, чтиво для плебса. Ваше время прошло. Вам не дано проникнуть в запредельность моей словесной

связи и т. д.[478]

Автор «Вороны» иронически подает подобные декларации; игровая, ироническая трактовка видна и в подаче осколков классического произведения, которые используются при построении текста повести. Применена техника пастиша, постмодернистской пародии: стилизация и игра здесь преобладают над собственно пародией.

В своей повести Кувалдин, как кажется, ориентировался не только на тексты Чехова, но и на пьесу Аксенова, точнее, на те приемы, которые могут быть общими в произведениях авангардиста и постмодерниста. Например, и у Аксенова отвергаемые концепты советской жизни обозначались строчками официозно признанных песен эпохи. Цитатность, сотканность из известных текстов, смешение стилевых регистров, принцип нонселекции и эта тотальная ирония – все говорит о тесной близости постмодернистских текстов с авангардистскими, модернистскими, о зыбкости границ между ними.

Сам Аксенов снисходительно похлопывает по плечу нынешних российских постмодернистов, напоминая им о своем приоритете в приемах, вошедших сейчас в массовый обиход. «Когда мне говорят: ах, постмодернизм, новые горизонты! – я тихо думаю: какой же это постмодернизм? Постсовкизм! А «новые горизонты» – так момент деконструкции реальности присутствовал, простите, еще в моих сочинениях – самых ранних».[479]

Так-то так, но нельзя за сходством внешнего – отдельных приемов – не видеть глубинного отличия постмодернистских текстов от авангардистских. Ситуация, о которой говорит Аксенов: «Была стена, и ее не стало. Причем без всякой твоей заслуги. И не во что колотиться лбом…» – это, на другой лад, повторение того, что авторы и теоретики современного постмодернизма называют «конец истории», «утрата смысла», «неудача проекта» и т. д. Ибо основой эстетики постмодернизма и является удаление, за ненадобностью или несовременностью, вопросов о смысле, о норме, о ценностной значимости чего бы то ни было. Поколению же Аксенова эти вопросы были отнюдь не чужды. И есть черта, разделяющая эти тексты (при сходстве приемов их построения).

На наших глазах сменились две эпохи – поздний авангард и постмодернизм, явившийся «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом». Не нам решать, надолго ли затянется пауза, антракт в развитии искусства и по каким направлениям пойдет это развитие. Несомненно одно. Меняются эстетические,

художественные, политические эпохи. Но пока литература жива, любое развитие в ней, каким бы далеким от традиций оно ни казалось, так или иначе в конечном счете возвращается к классике, в том числе к Чехову – как птицы возвращаются к родным гнездовьям.

Чехов – метадраматург XX века

Пьесы Чехова относятся ко всей последующей русской (и не только русской) драматургии XX века как единая *метадрама*. Как текст текстов, как текст, порождающий множество других текстов. Как отправная точка, исходный момент развития; как модель, задающая параметры; как предмет обсуждения и подражания; но также и как объект преодоления; и в конце концов как недостижимый образец.

Это признавали все ведущие русские драматурги ушедшего столетия. Американец Эдвард Олби, заметивший, что Чехов «полностью отвечает за возникновение драмы XX века»[480], – точно обозначил глобальные масштабы обсуждаемой проблемы.

Может быть, особенно интересны те случаи, когда Чехову не подражали, а спорили с его драматургическим языком, хотели Чехова опровергнуть или превзойти. Рассмотрим эти случаи на примере трех эпох русской драматургии – начала, середины и конца XX века, условно говоря, от Найденова до Сорокина.

1

Осип Мандельштам в 1936 году, давая свое толкование своеобразия чеховской драматургии, писал: «Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями. <…> Люди живут вместе и никак не могут разъехаться. Вот и все».[481]

Высказано как критика, но тут подмечена очень точно суть того нового, что пришло в чеховских пьесах по сравнению с традиционной драматургией. Отличительная особенность чеховских пьес состоит не только в героях (средний человек, обыкновенные люди) и не просто в событиях («бессобытийность»). Отличительную особенность Чехова Мандельштам увидел в новизне конфликта. Рядоположение, соседство людей, каждый из которых – носитель своей правды. Как говорится в черновиках к «Чайке» (разговор Дорна с Сориным): «Всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности… Вот потому-то,

что всякий по-своему прав, все и страдают» (13, 263).

Этого-то как раз и не могла принять русская драматургия начала века, а потом по большей части советская драматургия. Там не «всякий по-своему прав», а кто-то прав, зато другой столь же неправ, и в этом суть конфликта.

Драматургия начала века – это Горький и «горчата» – «подмаксимовики» – «знаньевцы»: Найденов, Айзман, Юшкевич, Чириков…

В собственно драматургическом языке «знаньевцы» немало берут от Чехова.

Героиня пьесы Найденова «Авдотьина жизнь»[482] Авдотья (по замыслу автора, собирательный образ русской женщины) в конфликте со своим окружением. Кульминация, предельное обострение конфликта происходит в 3-м действии пьесы. В последнем же, 4-м, жизнь возвращается к своему обычному течению. Так было в чеховском «Дяде Ване».

По той же модели построена пьеса Юшкевича «Голод». В конце ее главная героиня произносит: «Может быть, после нас людям будет легко!»[483] – концовка, явно перекликающаяся с финалом «Трех сестер».

Иногда цитаты из Чехова возникали почти неосознанно: то, что в чеховской пьесе освещено иронией, у Юшкевича подано всерьез – ср. дуэты Ани и Пети Трофимова в «Вишневом саде» и юной работницы Миры и революционера Габая в «Голоде».

Иногда чеховские герои становились персонажами «знаньевских» произведений. В заглавном герое пьесы Евгения Чирикова «Иван Мироныч»[484] легко узнаются черты чеховского «человека в футляре». Скиталец ввел в число действующих лиц своих «Кандалов» доктора Астрова – «вытрезвившегося, воодушевленного чем-то»…[485]

Иногда попытка следовать обманчивой простоте чеховских пьес оборачивалась драматургической беспомощностью: таковы «Деревенская драма» Н. Гарина (Михайловского)[486] – по сути, очерк деревенских нравов, расписанный по ролям, или «Мужики. Картины деревенской жизни» Чирикова…[487]

Но в главном: в понимании конфликта, в расстановке персонажей в конфликте – «знаньевцы» следовали эстетике не Чехова, а Горького. Все их пьесы полны противопоставлениями, противостояниями.

Чехов, начиная с «Чайки», проводил в своих пьесах принцип уравнивания ответственности всех действующих лиц за происходящее. Герои Чехова приходят в столкновения, сами они

убеждены в абсолютной противоположности своих «правд». Автор же указывает каждый раз на общность между ними, на скрытое сходство, которого они не замечают или с возмущением отвергают. Получается – не «виноватых нет», а «виноваты все мы».

Горькому же, а вслед за ним «знаньевцам» действительность виделась в четких делениях на «своих» и «врагов». Вот замысел его пьесы «Жид»: «Она будет поэтична, в ней будет страсть, в ней будет герой с идеалом. <…> А героиня – дочь прачки – демократка! – была на курсах, жена присяжного поверенного, презирающая ту жизнь, которой она живет! Вокруг этих лиц – целое общество провинциального города! <…> все сволочь, все мещане!».[488] И другой замысел: «Куча людей без идеалов, и вдруг! – среди них один – с идеалом! Злоба, треск, вой грохот».[489] Эти замыслы остались неосуществленными, но в написанных пьесах Горький сосредоточился на изображении разных видов вражды и противостояния в тогдашней России.

Противостояния отцов и детей, «мещан» и тех, «кто трудится»; «дачников» и тех, кто делает «какое-то серьезное, большое, всем нужное дело»; «детей солнца» и «детей земли»; наконец, капиталистов и рабочих. Только в «На дне», стоящей особняком, Горький ближе всего подошел к чеховскому принципу «скрытой общности» и «общей вины», хотя и настаивал на том, что в основу пьесы положен принцип противопоставления.

Драматурги «Знания», а потом большинство советских драматургов, как бы широко некоторые из них ни использовали отдельные элементы драматургического языка Чехова (будь то магия Дома, офицерская среда или желтые башмаки в булгаковских пьесах), в этом главном, глубинном – в понимании конфликта – шли вразрез с Чеховым. Для большинства их текстов чеховские пьесы оставались одновременно и объектом преодоления, и непревзойденным образцом.

2

И совсем иначе то же притяжение – отталкивание по отношению к чеховской драматургии видится в пьесе Владимира Набокова «Событие», написанной и сыгранной в Париже в 1938 году.

В основе развития сюжета «События» – пружина, пришедшая из гоголевского «Ревизора». Страх, овладевший художником Трощейкиным перед бывшим любовником его жены, который когда-то грозился его убить и которого, узнает он, выпустили из

тюрьмы, напоминает по степени воздействия на сюжет пьесы страх городничего, заставивший его принять фитюльку за ревизора. Так считал первый постановщик пьесы Юрий Анненков – наверное, с подсказки самого Набокова.[490]

Где и когда происходит действие пьесы? В городе и в эпоху, которых вроде бы нет, настолько неопределенно они обозначены (снова как в «Ревизоре» – как бы наш душевный город).

«Событие» – аллегория? Да, и в то же время в пьесе очень точно просматриваются вполне реальные и конкретные вещи. Сюжет ее – страх перед угрозой, от которой не скрыться, опасения за жизнь, на которую покушается беглый каторжник, – это ведь настроения значительной части русской эмиграции в 1938 году. Страх эмиграции перед рукой Москвы – НКВД, которая могла дотянуться куда угодно. И одновременно страх перед другой угрозой – германского фашизма, который грозил настигнуть в любом европейском городе.

Если Трощейкин – типичный русский эмигрант (хотя о таком его статусе в пьесе ничего не говорится), то его жена Люба – это как бы душа и настроение эмиграции. Характерно: Люба, презирая и отвергая своего мужа-эстетика, неизвестно еще, стоящего ли художника, тянется к тому, далекому, единственному достойному любви. И это – аллегория настроений значительной части русской эмиграции в конце 30-х годов. Быт, гости дома Трощейкиных представлены в духе гротескно-пародийном, как выражение фантасмагорийного существования эмиграции. И это может быть возведено как к модернистской пародийной Вампуке, так и, опять-таки, к гоголевскому «Ревизору».

Но гораздо больше в набоковской пьесе чеховского.

Тут и три сестры, и ружье, висящее на стене, и maman, читающая брошюры, и стрельба с непопаданием по ненавистному сопернику, и герои, живущие каждый в своем мире, и воспоминания об умершем отце, о проданном саде, и далекий любовник, определяющий поведение героини…

Все это взято из чеховских пьес и не только пьес – чеховское разлито по всему тексту «События». И может показаться, что отношение к Чехову здесь сугубо ироническое, исчерпывающееся таким пародийным перебором чеховских мотивов. Не забудем: это 38-й год, после гастролей МХАТ в Париже – демонстративно и шокирующе бесчеховских, с заменой Чехова на Горького. Намеки на соотнесенность этих имен есть в пьесе: одного героя, зятя, зовут Алексей Максимович, еще одну героиню, тещу, – Антонина Павловна.

Но как ни стремится Набоков посмеяться над расхожестью

цитат из чеховских пьес – цитат, давно ставших общим местом и общим достоянием, в тех местах пьесы, где он вполне серьезен, он прибегает все к тому же метатексту.

Вот, например, монолог о запоздалом прозрении: «А твое искусство! Твое искусство… Сначала я действительно думала, что ты чудный, яркий, драгоценный талант, но теперь я знаю, чего ты стоишь. <…> Ты ничто, ты волчок, ты пустоцвет, ты пустой орех, слегка позолоченный, и ты никогда ничего не создашь…»[491]– звучит как переоценка Войницким его былого кумира Серебрякова в «Дяде Ване».

Или слова Трощейкина в 3-м действии: «Вот мы здесь сидим, балагурим, пир во время чумы, а у меня такое чувство, что можем в любую минуту взлететь на воздух…»[492] – как воспоминание о 3-м действии «Вишневого сада»…

Эта напряженная атмосфера, когда все время ожидается катастрофа, крушение всего, а герои, несмотря на тревожные ожидания, почти ничего не делают, чтобы предотвратить надвигающуюся беду, – это основная ситуация, конечно, не «Ревизора», а «Вишневого сада».

Психологизм набоковской пьесы навеян также не XIX, а XX веком.

Психология современной женщины, психология нелюбящих супругов (разговор Любы и Трощейкина, их взаимное признание в нелюбви), когда жена любит другого, готова сказать об этом мужу, тот знает или догадывается, но стремится сохранить status quo – это слепок с отношений Маши и Кулыгина (там, у Чехова, даже тоньше), и это уже не пародия.

Вообще вкус Набокова-драматурга – в стороне от прямого следования Чехову. Его ранние стихотворные пьесы, созданные в первой половине двадцатых годов, скорее могут напомнить неоромантическую драматургию Ростана.[493] Но «Событие» свидетельствует, что без предшественника Чехова драматург Набоков, конечно, не состоялся бы.

3

Минуя вереницы имен авторов и названий пьес, ушедших вместе с XX веком в небытие, оказываемся в наши дни свидетелями драматургии особого рода, драматургии постмодернистской.

Владимир Сорокин наиболее бестрепетно и последовательно, по сравнению с другими российскими постмодернистами,

проводит принципы деконструкции, уравнивания всего со всем (тексты Джойса, Ивана Шевцова, Набокова и жэковского объявления он объявляет равнозначными источниками удовольствия), абсурдизации, десакрализации и т. п. Не только штампы и догмы советской эпохи и литературы соцреализма – десакрализуются у него и блокадники Ленинграда, и жертвы сталинских репрессий, и ветераны войны, и дети и родители: все охвачено тотальным святотатством, в этом мире нет ничего, что нельзя разбить и над чем нельзя посмеяться. В романе «Сердца четырех», например, он описывает производственный процесс по получению не чего-нибудь, а… жидкой матери. Шокирующи и абсурдны постоянные у него операции по расчленениям, ампутациям, удушениям, перемалываниям и т. п.

Может показаться, что все это плоды воображения некоего маньяка, но за этим нескончаемым и по-своему изобретательным нанизыванием одного преступления, одного святотатства на другое стоит и нечто иное. Для автора это игра. Игра с условной, литературной кровью, с условными, литературными трупами. «Все мои книги – это отношения только с текстом, с разными речевыми пластами. <…> Когда мне говорят об этической стороне дела, <…> мне непонятен такой вопрос, ведь все это лишь буквы на бумаге…».[494]

В мире запредельного абсурда оказываемся мы, читая пьесу Сорокина с чеховским названием «Юбилей» (1989?).

Действие состоит в том, что в день 10-летнего юбилея некоего «Чеховпротеинового комбината им. А. Д. Сахарова», на котором ведется «переработка А. П. Чеховых», в гости к производственникам приезжают «актеры Калужского драматического театра», чтобы «показать новую пьесу, продукция для которой будет приготовлена сейчас же, на их глазах».[495] Так сказать, союз труда и искусства, поиски новых театральных путей.

На экране показывается производственный процесс убоя, разделки, расчленения, измельчения («разделку восьми Антон Павловичей Чеховых в возрасте 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 и 72 лет проводит бригада Юрия Константиновича Девятко. Работа ведется электроубойниками и электропилами новейшей конструкции»), получения готовой продукции – жидкого, сгущенного, порошкового «чеховпротеина». Затем происходит подготовка актеров к спектаклю с готовой «чп-продукцией». Затем идет спектакль по произведениям Чехова, который заканчивается звуком лопнувшей струны, переходящим «в мягкое, монотонное гудение. Через 69 секунд гудение обрывается».[496]

Речевой ряд пьесы представляет собой смесь различных текстов и дискурсов. Насчитывает этот коктейль по крайней мере

пять ингредиентов:

– Идеологические речевые штампы советской эпохи: с трибуны произносится речь директора, обращенная к коллективу на юбилее завода, – с цифрами, производственными показателями, бурными аплодисментами и т. п.; таков же дикторский текст к кинохронике (типа былых «Новостей дня»: актеры прибыли на завод и общаются с рабочими) или к научно-популярному журналу (типа «Наука и жизнь», с объяснением производственного технологического процесса).

– Идеологические речевые штампы уже постсоветского времени (в речи директора), вроде: «Коммунистические авантюристы получили по заслугам… Всероссийская культурно-экологическая программа «Возрождение»… Проблема оздоровления, подъема российской культуры…» и т. п.

– Реплики героев из пяти пьес Чехова, нарезанные, перемешанные и не связанные одна с другой.

– Опечатки (сознательные?) в чеховских текстах.

– Наконец, «асигнификативная речь»[497]– абсолютно бессмысленные, абсурдные слова, точнее, набор звуков, которыми время от времени, по команде Голоса за сценой, актеры перемежают тексты Чехова.

Например, вводная ремарка пьесы в пьесе и первые реплики выглядят так:

> На сцене: терраса дома, выходящая в цветущий вишневый сад; в саду качели; на террасе стол, сервированный для ужина, с горящей лампой посередине, стулья, на одном из которых гитара. Вечереет. Слышно, как в доме играют на рояле. Вся декорация, включая мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.), сделана из внутренностей А. П. Чеховых. Иванов сидит за столом и читает книгу. Из глубины сада на цыпочках к нему подкрадывается Нина Заречная и, поравнявшись с ним, громко хлопает в ладоши.
>
> НИНА. Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадей, гнала *(смеется)*. Но я рада *(крепко жмет руку Иванова)*.
>
> ИВАНОВ *(читая)*. Хорошо, после…
>
> НИНА. Это так… Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, Бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

ИВАНОВ. Я читаю… после… <…> Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это противно.

И так далее – соединяются реплики Иванова из его диалога с пьяным Боркиным и реплики Нины из ее диалога с влюбленным Костей – пока не раздается

ГОЛОС. Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

НИНА. *(подходит к столу, берет сердце, опускается на колени, кричит в сердце).* Вотробо! Вотробо! Вотробо! Вотробо!

ИВАНОВ. *(подходит к столу, берет печень, опускается на колени, кричит в печень).* Пашо! Пашо! Пашо! Пашо! Пашо!

После крика кладут печень и сердце опять на стол.

Далее к разговору присоединяются Дядя Ваня, Ирина, Астров, Фирс, Маша, Ольга – каждый с репликами из соответствующей пьесы, отчего нарезка реплик становится все более абсурдной, тем более, что по команде Голоса персонажи начинают кричать «в легкие», «в печень», «в почку», «в селезенку» и т. д. то «Тоборо! Тоборо! Тоборо!», то «Стур! Стур! Стур!», то «Зыукае! Зыукае! Зыукае!» и т. п.

Обессмысленные в подобном контексте и в соседстве с таким шумовым языком ничего не означающим набором фонем реплики чеховских героев сами приобретают статус «асигнификативного», ничего не означающего, хотя и хорошо знакомого набора звуков.

Так строится этот текст, и воспринимать его, как предполагает всякий постмодернистский текст, можно по-разному. Можно – как чисто шумовой язык, набор слов, смысл которых совсем не обязательно понимать. Но можно почувствовать и стремление автора доказать, что сегодня произведения Чехова способны существовать не в своей первоначальной смысловой заданности, а лишь в такой нарезке, деконструкции. Наконец, можно воспринимать все это как гротескную метафору растворения, участия «вещества Чехов» в драматургии и театре нашего времени.

Сорокин, очевидно, полагает, что так, иронично-абсурдистски, происходят в современной культурной ситуации похороны Чехова. Так же, при помощи близких приемов, он хоронит русский классический роман XIX века в своем романе «Роман». Любопытно, что когда соратники Сорокина по литературе постмодернизма хотят определить суть его текстотворчества, они обращаются к имени Чехова[498], ведя

прямые линии от чеховской картины мира к той, что предстает в текстах Сорокина. Сорокина Чехову противопоставляют, но именно Чехову.

О том, что экспериментам деконструктивизма и постмодернизма пора подводить итоги, очень точно пишет поэт Тимур Кибиров:

> Даешь деконструкцию! Дали.
> А дальше-то что? – А ничто.
> Над кучей ненужных деталей
> сидим в мирозданье пустом. …
>
> Не склеить уже эти штучки,
> и дрючки уже не собрать.
> И мы продолжаем докучно
> развинчивать и расщеплять.
>
> Кто делает вид, кто и вправду
> никак не поймет, дурачок,
> что шуточки эти не в радость
> и эта премудрость не впрок.[499]

Опыты обращения к драматургии Чехова натуралистов, модернистов, наконец, постмодернистов говорят о том, что на протяжении всего XX века она была точкой отталкивания и притяжения. И есть все основания полагать, что Чехов останется метадраматургом и XXI века.

Вместо заключения. Спор о Чехове: конец или начало?

Спор о месте Чехова в русской мысли, русской эстетике – спор недавнего времени, хотя истоки его можно найти в самых первых восприятиях Чехова.

В «Вишневом саде» Лопахин любит Раневскую «как родную… больше, чем родную». Но мысль об этом не приходит в голову никому: ни Раневской, ни кому-либо другому. И сам Лопахин не отдает себе отчета в этом чувстве, говорит о нем разве что вскользь, сквозь зубы, стесняясь. Однако история не состоявшейся, не замеченной, не понятой любви держит на себе в «Вишневом саде» все: и перипетию, и перепады тональности, и символический план. С другой стороны, всем в пьесе и вне ее «очевидно» другое: Лопахин должен любить Варю, земную,

хлопотливую, пекущуюся о земном. Эта невеста – по нему, они вполне друг другу соответствуют. Так почти всегда, изначально трактуется и ставится «Вишневый сад». Известно лишь немного попыток взглянуть на пьесу иначе, не в духе ее первой постановки, встретившей, как известно, столь резкое неприятие автора.

Приблизительно так же обстоит у нас дело с осознанием союза между Чеховым и русской мыслью, русской философией. Многим абсурдной кажется сама постановка вопроса о том, что среди составляющих чеховского Эроса можно видеть влечение к «знанию в области мысли», потаенную энергию, направленную на постижение Логоса. Для этого он выглядит слишком обыденным, простым, нет у него двух бездн, ни «над», ни «под», нет религиозной напряженности, не видно всего того, что считается родовыми признаками русской Мысли. Зато Чехову охотно отводится место художника-реалиста, изобразителя (или, как прежде писали, «летописца эпохи»), психолога, диагноста, пейзажиста… Кого угодно, но не мыслителя.

В последние годы этот традиционный отказ творчеству Чехова в «философском измерении» приобрел специфическую форму. Появляются все новые работы, посвященные своеобразию русской мысли, русской идеи. Имя Чехова в них не упоминается или упоминается в отрицательном плане и, таким образом, оказывается вне ряда имен, это своеобразие определяющих и выражающих.

Книга размышлений Вадима Кожинова о русской литературе, вышедшая в 1991 году, кажется особенно интересной, потому что содержит концепцию того, как национальная философия и эстетика отразились в русской литературе. В 70-е годы Кожинов, говоря о «критическом реализме», справедливо выступал против того, чтобы это понятие огульно распространялось на всю русскую литературу XIX в. «Критический реализм» для Кожинова – понятие одиозное: «В основе критического реализма лежит именно критика, отрицание, он лишен больших социально-эстетических идеалов».[500] Критик оставлял эту категорию для определенного сорта писателей, явно ему не симпатичных: Теккерей, Флобер, Мопассан и т. п. В русской же литературе «прежде всего творчество Чехова действительно может быть определено как литература критического реализма. Но это понятие явно не соответствует сущности творчества Герцена, Некрасова, Тургенева или, с другой стороны, Достоевского, Лескова, Толстого».[501] Уже от этих суждений веяло чем-то михайловско-скабичевским: есть ли у г. Чехова идеалы? Или фадеевским: да, хороший писатель, но нет героического начала,

нет положительных героев – значит, фигура в ряду великих все-таки малого калибра.

В новой книге Кожинов строит свою историю русской литературы как историю становления русской мысли и русской эстетики, начиная ее с митрополита Иллариона и завершая Достоевским. Чехов остается за пределами этой истории от «Слова о законе и благодати» до «Братьев Карамазовых». Это бы понятно, Чехов пришел в русскую литературу позже. Непонятно другое: по Кожинову, русская эстетика достигла своих высот *до* Чехова и *помимо него*, как и русская мысль, и он по отношению к этим категориям выглядит фигурой в лучшем случае маргинальной.

Рената Гальцева и Инна Роднянская вскрывают, по их выражению, «пружины современного состязания Достоевского и Чехова», «чеховского ренессанса». В своей статье они пишут: «Не обинуясь, всякий назовет Чехова великим художником. Но то недоумение перед жизнью, какое обычно разрешается у него лишь в пунктирных поэтических связях, в виде невесомого намека или обещания, не позволяет утверждать, что слово его – «со властью"». [502] С Пушкиным, говорят они, мы оказываемся «в мире мудрых мыслей». Гоголь «обещает разгадку исторического движения», у Толстого безусловна «демиургическая мощь его слова». Чехов же «явил художественную меру», а отнюдь не мощь мысли.

В книге Георгия Гачева «Русская дума» в блестящем ряду тех, кто в развитии русской думы оставил свой след, есть писатели, поэты – разумеется, Гоголь, Достоевский, Толстой. Есть Блок и даже Есенин («Блатной Логос»[503]). Чехов в этот ряд не включался. Чехов – социальный критик, критический реалист, тонкий художник, но не мыслитель – вот точка зрения очень многих современных историков и теоретиков литературы.

Неудивительно, что время от времени раздаются голоса о непонятости и даже непрочитанности подлинного Чехова. М. А. Каллаш, выпустившая в 30-е годы под псевдонимом М. Курдюмов книгу о Чехове, писала: «Чехова у нас просто не дочитали до конца. Не дочитали и не заметили <…> что все его творчество зрелого периода <…> стоит как раз в центре так называемых «вечных» русских вопросов».[504] Слова героев романа Вас. Гроссмана «Жизнь и судьба»: «Чехова разрешили у нас только потому, что не поняли его», – произносятся по сюжету в 42-м году, написан роман в 62-м, но они остаются в силе и в 2004-м, спустя 60 с лишним лет. И имеют отношение не только к разрешающему-запрещающему государству, но и к критикам, литературоведам, читателям вообще, признающим Чехова в определенных отведенных рамках и не видящим истинных

масштабов этого явления.

Но началось это значительно раньше.

В первые годы после революции, на рубеже 10–20-х годов, когда русская литература с уходом Розанова, Блока, Гумилева получила губительную рану, а русская философия находилась на взлете, который через несколько лет будет прерван выдворением философов из советской России, некоторые из этих философов дают свое толкование главного в русской мысли и русской эстетике.

Ф. А. Степун писал о «канунном периоде русского искусства», наступившем после эпохи великого русского романа, накануне и в первые годы революции. Литературу канунной поры он оценивал невысоко: «она была литературой, мастерством, писательством, но подлинным искусством <…> она не была». [505] Чехова при этом Степун не называл по имени (может быть, и имел в виду скорее последователей, эпигонов Чехова), но его характеристика метит именно в чеховское искусство. В прозе это «канитель житейского быта», «большая зоркость, но зоркость вслепую, которая много видит, но мало прозревает»; «все импрессионистично, этюдно, все сплошь антикосмично». На сцене – «внешне драматизированный рассказ: <…> эмпирическая бытопись, дешевое философствование и тленный лиризм», «лиризм замирающих струн», «случайность и незавершенность». [506] Ясно, что это и о Чехове. И ясно, что, с точки зрения Степуна, все бесконечно далеко от подлинных вершин трагического искусства.

Но, в отличие от современных нам ценителей Чехова, Степун дает в философских терминах объяснение неполноценности такой литературы. В ней он не видит «метафизической конструктивности», она не «онтологична», она отошла от «онтологических заветов большого русского искусства». [507]

Онтологизм или противоположный ему по философскому содержанию гносеологизм – вот понятия, которыми русский философ объясняет достоинство или недостаток литературного творчества.

В те же годы Л. П. Карсавин с нескрываемым презрением говорил о гносеологизме как типе миросозерцания, об «измышленной лукавыми людишками лженауке, называемой гносеологией и подобной в некотором отношении зверю, носящему имя «скорпион"». [508]

При онтологическом созерцании, говоря словами Степуна, художник «знает своего Бога в лицо». [509] Он утверждает, что мир есть то-то и то-то. Человек есть то-то и то-то. Бог есть то-то и то-то. Такими онтологическими художниками были Достоевский,

Толстой.

При противоположном ему, гносеологическом, созерцании главным является вопрос: как мы можем что-либо знать, насколько наши знания, представления о мире, человеке, Боге являются настоящими, не ложными? Таким– редчайшим для России – гносеологическим художником был Чехов.

Да, такой способ созерцания мира разъедал уверенность ума в обладании абсолютной правдой, мог ввергнуть «в грусть-тоску агностицизма».[510] В русском Логосе гораздо чаще уверенный онтологический взгляд на мир[511], и каждый из наших философов начала века имел свою картину мира и каждый знал своего Бога в лицо. А их онтологизму противостоял другой, атеистический, не менее упорный и убежденный, к тому же победительный, жертвами которого они оказались…

Именно Чехов, придя в русскую литературу после величайших абсолютистов, вещавших каждый о своей правде, сказал, что «никто не знает настоящей правды», сосредоточился как художник на сопоставлении разных правд, которые на поверку оказывались «ложными представлениями» или «личным взглядом на вещи». По-иному вставала и проблема трагизма, которую Степун считал центральной проблемой искусства.

И разве не является это важной плодоносной ветвью ствола русской мысли? Разве воплощенный в чеховском творчестве тип миросозерцания не есть особое, сказанное «после», слово в развитии русского Логоса, вступающее на равных в диалог со словом писателей-мыслителей, чье право находиться в этом ряду зафиксировано в философских энциклопедиях? Слово и тип миросозерцания, не заканчивающие, не закрывающие книгу о русском типе мысли, но, скорее, отвергающие саму возможность ее завершения?

Степун признавал истинным только того художника, который «знает своего Бога в лицо».

Чехов говорил: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец». Говоря о незнании никем *настоящей правды* (что в данном случае, конечно, синоним Бога), Чехов, подобно Гёте, видел, что между «да» и «нет» лежит не пустота, а проблема.

Далеко не все русские мыслители не признавали подобный тип мировосприятия. Прекрасную характеристику такому взгляду на мир дал, обращаясь к молодежи в своем последнем труде, последний из русских философов А. Ф. Лосев: «Беритесь за ум, бросайтесь в живую мысль, в интимно-трепетное ощущение перехода от незнания к знанию и от бездействия к делу, в эту бесконечную золотистую даль вечной проблемности…».[512]

Если суть проблемы «Чехов и русская мысль» состоит в том, чтобы не отлучать Чехова от истории развития этой мысли, ввести его, соответствующим образом понятого, на магистральный ее путь, то в отношении к русской эстетике, от которой Чехова никто как будто не отлучал, основным представляется осознание роли его творчества в переломе, свершившемся в русской эстетике на рубеже двух столетий. Как обычно понимался этот вопрос?

О Чехове чаще всего говорилось, что он завершитель русского реализма XIX века. В совсем недавние годы добавлялось, что он не только завершитель, но и предтеча, прежде всего, нового реализма Горького. «Чеховский рассказ заполнил «паузу» между двумя этапами развития русского романа» – между «Братьями Карамазовыми» и «Матерью» Горького «Персонаж Чехова <…> рядовой человек, человек массы <…> станет героем романа XX века», в первую очередь, горьковского романа.[513]

Есть работы о традициях Чехова, чеховского рассказа в современной русской прозе (от Шукшина и Трифонова до Вик. Ерофеева) или чеховской драмы в современной драматургии (от Розова до Петрушевской). Все эти наблюдения по-своему верны, но и здесь должны быть установлены более точные масштабы.

О том, что Чехов «не только биографически, но и творчески принадлежит как XIX, так и XX веку», пишут авторы учебного пособия для университетов. «Однако», – делается тут же оговорка при упоминании «Вишневого сада» и пьесы Горького «На дне», – чеховская пьеса «кажется в сравнении с горьковской завершением традиций XIX века, а не вступлением в новый век».[514] То, что «кажется» авторам данного утверждения, далеко не очевидно; во всяком случае, мировой театр и в минувшем, и в наступившем столетиях несравненно чаще обращается именно к чеховской пьесе.

«В динамике истории литературы Чехов находится между двумя великими эпохами: эпохой Достоевского и Л. Толстого, с одной стороны, и, с другой, всего нового XX века, пусть не давшего столь же колоссальных индивидуальностей, но составившего коллективно силу не менее значительную»[515], – говорится в новейшей «Истории русской литературы». Но каково его место в этом историческом промежутке?

Н. Я. Берковский так резюмировал свой известный этюд о Чехове: он назвал его «поэтом конца»[516] – конца целой эпохи в жизни России, русской культуры.

С этим выводом убедительно спорит в наши дни итальянский философ и литературовед Витторио Страда: «В действительности Чехов не столько «поэт конца», закрывающий одну литературную

фазу и один исторический мир, сколько «поэт начала», новой фазы и нового мира. Это поэт «перехода» между двумя мирами – и только в таком понимании можно найти истоки тех проблем культуры в целом и литературы в особенности, которые ставит его творчество».[517]

Несмотря на то, что накоплен богатый материал конкретных наблюдений, верная перспектива, в которой должно рассматриваться чеховское наследие, только еще устанавливается. Чехова нужно осознать прежде всего как создателя новых путей в литературе. Тут может идти речь по крайней мере о *трех* ипостасях Чехова-новатора.

Прежде всего, он стал реформатором тем, сюжетов, конфликтов, вообще языка русской литературы своего времени. Он дал имена новым пришедшим в его эпоху вещам и явлениям. Молодой Маяковский, приветствуя Чехова «как одного из династии Королей Слова», заметил, что «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни»[518] городской, торгующей, разночинной России. Это было новаторством по отношению к предыдущему периоду литературы.

Другая грань чеховского новаторства – конкретные черты его искусства, которые оказались наиболее перспективными и плодотворными для искусства XX века.

Экономия выражения мысли, о которой говорил Пастернак и которая ведет к простоте, ясности и достоверности. «Щелчки чеховских фраз» (Маяковский) задали русской прозе XX века иные ритмы. Диалоги, паузы и развязки чеховских пьес определили все развитие мировой драматургии на протяжении почти целого века.

Синкретизм невербальных элементов в чеховском искусстве, который описывает Томас Винер: Чехов живописен, музыкален, графичен, кинематографичен, театрален; элементы мифа, примитивного искусства, фольклора играют у него структурную роль, как потом в авангардном искусстве XX века.[519]

Это и чеховский отказ от «сюжетов» и «тем» в традиционном смысле: переход от логики темы – к логике, диктуемой языковым материалом, логике слов, решению чисто словесных задач – то «освобождение слова», которое в начале века провозгласил литературный авангард.

Но главная сторона чеховского новаторства – то, что можно назвать новаторством методологическим. Это как бы еще одна функция Творца: дать первоначальный толчок дальнейшему бесконечному движению и развитию творения во времени. Чеховым утверждался сам принцип непрерывного обновления искусства через «ереси», «вопреки всем правилам». Конкретные

формы такого обновления в будущем станут меняться. Однако сам принцип, тип отношения к прошлой культуре будет неизменным. Он задан новейшей русской литературе именно Чеховым.

Законы были даны тогда, в восьмидесятые – девяностые – девятисотые годы. Искусство XX века им следовало.

Список работ В. Б. Катаева о Чехове

Статьи, монографии

1. Вопреки Чехову [О книге Л. П. Громова «В творческой лаборатории Чехова»] // Вопросы литературы. 1964. № 9. С. 219–220.

2. Образ автора в «Скучной истории» А. П. Чехова // Вопросы истории и теории литературы. Вып. 1. Челябинск, 1966. С. 75–86.

3. Повесть А. П. Чехова «Дуэль»: К проблеме образа автора // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1967. Т. 26. № 6. С. 522–532.

4. «Драма на охоте» А. П. Чехова (К проблеме описания образа автора) // Вопросы истории и теории литературы. Вып. 4. Челябинск, 1968. С. 113–117.

5. К спорам о «Доме с мезонином» // Вопросы истории и теории литературы. Вып. 4. Челябинск, 1968. С. 118–130.

6. О роли школы Г. А. Захарьина в творчестве Чехова // Филологические науки. 1968. № 6. С. 104–107.

7. Герой и идея в произведениях Чехова 90-х годов // Вестник МГУ. Филология. 1968. № 6. С. 35–47.

8. «Умри, Денис, лучше не напишешь»: Из истории афоризма // Русская речь. 1969. № 2. С. 23–29. То же, исправл. и дополн.: Itinera slavica. Studien zur Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf-Dieter Kluge zum 65. Geburtstag. [Die Welt der Slaven. Sammelbände / Сборники. Band 16]. Verlag Otto Sagner. Mnchen, 2002. S. 133–139.

9. О прототипе чеховского архиерея // Проблемы теории и истории литературы: Сб., посвящ. памяти А. Н. Соколова. М.: МГУ. 1971. С. 373–376.

10. Маленький шедевр Чехова [О рассказе «Тоска»] // Русский язык: Периодич. изд. для Индии. М.: АПН. 1972. № 5. С. 58–59.

11. О «врожденной религиозности» Чехова (Б. Зайцев и др. о рассказе «Архиерей») // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: МГУ, 1973. С. 163–178.

12. Беллетристическое жизнеописание (Б. Сондерс. Чехов как человек) //Там же. С. 319–324.

13. Автор в «Острове Сахалине» и рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука. 1974. С. 235–255.

14. О литературных предшественниках «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М.: Книга. 1976. С. 131–

150.

15. Перевод (с англ.) двух глав из книги Дж. Б. Пристли «Антон Чехов» // Там же. С. 179–188.

16. Чеховские чтения в Ялте // Вестник МГУ. Филология. 1976. № 3. С. 93–94.

17. Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. №5. С. 71–76.

18. Комментарии к рассказу «Гусев» // Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. М.: Наука. 1977. С. 682–684 [совм. с Е. А. Краснощековой].

19. Подг. текста и примечания к рассказу «У знакомых» // Там же. Т. 10. М.: Наука. 1977. С. 7–23, 354–362.

20. Подг. текста и примечания к рассказу «Архиерей» // Там же. С. 186–201,452–462.

21. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М.: Наука. 1977. С. 158–175.

22. Чеховский «рассказ открытия» и традиции русской литературы // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М.: ГБЛ, 1978. С. 57–65.

23. Примечания к произведениям Чехова «Московские лицемеры», «Н. М. Пржевальский», «В. А. Бандаков», «Фокусники», «Вопрос», «З. М. Линтварева», «От какой болезни умер Ирод?» // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 16. М.: Наука. 1979. С. 496–500, 506–515.

24. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 327 с.

Рец.: Joseph L. Conrad. [Rec] // Slavic and East European Journal. V. 24, № 4 (Winter 1980). P. 427–428; М. Ю. Зудшина. [Рец.] // РЖ. Общественные науки в СССР: Литературоведение. 1980. № 4. С. 95–99; А. Б. Есин. [Рец.] // Вестник МГУ. Филология. 1980. № 5. С. 82–84; М. М. Смирнов. [Рец.] // Филологические науки. 1981. № 3. С. 83–85; Simon Radinsky. [Rec] // The Russian Review. V. 40. № 4. P. 473–475; О. Смола. Способ прочтения // Литературное обозрение. 1981. № 12. С. 53–55; Florence Goyet. [Rec] // Littératures (Toulouse, France) № 25 (automne 1991). P. 137–147; Gordon McVay. [Rec] // The Slavonic and East European Review. V. 80. № 1 (January 2002). P. 81–82.

25. Составление, подг. текстов, прим., вступ. статья // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 7. М.: Наука. 1979. С. 44–211, 389–396, 428–569.

26. Художник эпохи «мысли и разума» // Literatury i jazyki krajów socjalistycznych. Warszawa, 1979. S. 49–54.

27. Постигая мир Чехова (на англ., нем, итал., польск. языках) // Soviet Literature. 1980, № 1. P. 171–183.

28. Комментарии // Чехов А. П. Повести и рассказы. [«Русская литература для иностранного читателя»]. М.: Русский язык. 1980; доп. тираж 1981. С. 30–587.

29. «Книга родилась из фактов…» [О книге Э. А. Полоцкой «Чехов: движение художественной мысли»] // Вопросы литературы. 1980. № 8. С. 246–251.

30. «В ссылке»: спор о счастье и аскетизме // Чехов и Лев Толстой. М.: Наука. 1980. С. 215–224.

31. Лейкинский вариант (из истории русской юмористики) // Вестник МГУ. Филология. 1981. № 1. С. 21–31.

32. Чехов в Англии семидесятых // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: МГУ, 1981. С. 236–256.

33. Спутники Чехова. М.: МГУ. 1982 (Собр. текстов, статьи, комментарии). 479 с.

Рец.: И. Сухих. Рядом с Чеховым // Литературное обозрение. 1985. № 2. С. 53–55; И. Гитович. Спутники Чехова // Новый мир. 1986. № 10. С. 253–256.

34. Литературная предыстория «Дамы с собачкой» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте. М.: ГБЛ, 1983. С. 12–19.

35. Переписка А. П. Чехова: В 2 т. М.: Худож. лит-ра. 1984. Т. 2. (Составление, подг. текстов, статьи, примечания – совм. с М. П. Громовым, А. М. Долотовой).

Рец.: А. Турков. Живое эхо // Известия. 1984. № 304 (20934). С. 3; В.Лакшин. Свободный дневник// Советская Россия. 1985. № 22 (8673). С. 6; В.Лакшин. «Почтовая проза» Чехова// Октябрь. 1986. № 1. С. 190–195.

36. Маленькая трилогия Чехова [вступ. статья, примечания] // Чехов А. П. Человек в футляре. Крыжовник. О любви. М.: Книга, 1985.

37. Чехов и писатели его окружения [на китайском языке] // Тиекофу яньцзю [Исследования о Чехове]. Хэнань, КНР. 1987. С. 352–403.

38. Творческий спор как разновидность писательской критики («Крейцерова соната» Л. Толстого и чеховские повести 90-х годов) // Писатели-критики: Сборник. Душанбе: Дониш. 1987. С. 166–170.

39. «Крейцерова соната» Л. Толстого и повести Чехова 1890-х годов // Antoni Czechov. Warszawa: Wyd. Univ. Warszawskiego. 1989. S. 49–54.

40. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989. 262 с.

Рец.: Зиновий Паперный. Тихий Чехов // Советская культура. 1990. 27 января. С. 3; Patrick Miles. [Rec] // Slavonic and East European Review. V. 68. 1990. № 2. P. 315–316; Е.Ю.Лукина. [Рец.]

// РЖ. Общественные науки в СССР. Литературоведение. 1990. № 3. С. Ю8–118; Gordon McVay. [Rec] // The Slavonic and East European Review. V. 80. № 1 (January 2002). P. 82.

41. On the Nature of the Comic in Chekhov [О природе комического у Чехова (на англ. языке)] // Critical Essays on Anton Chekhov. Ed. Th. A. Eekman. Boston, 1989. P. 61–69.

42. Что им «Иванов»? Чехов на парижской сцене // Советская культура. 1989. № 88. С. 5.

43. А. П. Чехов // Русские писатели: Биобиблиографический словарь. М.: Просвещение. 1990. Т. 2. С. 380–391.

44. Мопассан, Л. Толстой, Чехов: три решения одной темы // Чеховиана: Статьи. Публикации. Эссе. М.: Наука. 1990. С. 77–83.

45. «Враги»: Интерпретация эпохи перестройки // Театр. 1991. № 1. С. 114–119.

46. «Богимовская проза» Чехова и русская литература [тезисы доклада] // К 100-летию пребывания А. П. Чехова на Калужской земле. Калуга, 1991.

47. Франция в судьбе Чехова// Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 8–19.

48. Les Trois sceurs et l'histoire russe / [«Три сестры» и русская история (на франц. языке)] // Magazine littéraire. Paris, № 299. 1992 mai. P. 42–45.

49. Tchekhov / Чехов [на франц. Языке] // Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne. Paris: Hachette, 1992. P. 733–738.

50. «Три сестры» на фоне XX века // Вечерний клуб. М., 1992. № 148– 149. С. 4.

51. Tchekhov et les naturalistes russes / [Чехов и русские натуралисты (на франц. языке)] // Naturalisme et anti-naturalisme dans les littératures européennes des XIX et XX siècles. Varsovie, 1992. P. 107–114.

52. Повторы как особенность стиля чеховской прозы // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ин-т, 1993. С. 99–107.

53. «Виноваты все мы…» // Сахалинские страницы жизни и творчества Чехова. Южно-Сахалинск, 1993. С. 104–115.

54. «Все мы» Чехова и «Мы» Евгения Замятина // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука. 1993. С. 69–75.

55. Шум дождя: Чехов на Таганке: третья встреча // Вечерний клуб. М., 1994. № 61–62. С. 5.

56. Чехов и Германия: постановка проблемы. [Vortrage am Slavischen Seminar der Universitat Tubingen. Nr. 2]. Tübingen, 1994. 18 S.; 2-е изд. *ibid*.

57. Чехов и обновление искусства XX века (Спор о месте

Чехова в русской мысли, русской эстетике). [Тезисы доклада] // Русский язык и литература в современном диалоге культур: VIII конгресс МАПРЯЛ. Германия, Регенсбург: Тезисы докладов ученых России. М.: МАПРЯЛ. 1994. С. 45–46.

58. Христос и Дарвин в художественном мире Чехова [тезисы доклада] // Anton P. Cechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Le-ben und im Werk. Zweites Internationales Symposium. Zusammenfas-sungen und Tesen der Referate. Badenweiler, 1994. S. 26.

59. «Каштанка» в XX веке: из истории интерпретаций // Русская словесность. 1994. № 6. С. 24–28.

60. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука. 1995. С. 3–9.

61. Сложность простоты: Рассказы А. П. Чехова // От Крылова до Чехова: Сб. статей. М.: Филол. ф-т МГУ. 1995. С. 143–158. То же: Статьи о русской литературе. М.: МГУ. 1996.

62. Постигая «Вишневый сад» // От Крылова до Чехова: Сб. статей. М.: Филол. ф-т МГУ. 1995. С. 159–176. То же: Статьи о русской литературе. М.: МГУ, 1996.

63. Сахалин и вся Россия // Книжное обозрение. 1995. № 45. С. 14. То же в книге: А. П. Чехов. Остров Сахалин: Факсимильное издание. Южно-Сахалинск. 1995. С. III—XV.

64. Два поединка («Княжна Мери» Лермонтова и «Дуэль» Чехова) // Тарханский вестник: Науч. сб. Вып. 4. Тарханы, 1995. С. 4–7.

65. Чехов и Розанов // Чеховиана: Чехов и Серебряный век. М.: Наука. 1996. С. 68–74.

66. Переписка А. П. Чехова: В 3 т. Изд. второе, исправл. и дополн. М.: Наследие. 1996. Т. 3. 607 с. (Составл., статьи и комментарии).

67. «Подвижники нужны, как солнце…» // Русское подвижничество: Сб. к 90-летию академика Д. С. Лихачева. М.: Наука, 1996. С. 258–264.

68. Три сестры в одной шеренге // Вечерний клуб. М., 1996. № 4. С. 5.

69. От редакторов // Чехов и Германия.[520]. М., 1996. [совм. с Р.-Д. Клуге]. С. 3–5.

70. Эволюция и чудо в мире Чехова (повесть «Дуэль») // Русская литература и христианство. М.: МГУ, 1997. С. 48–55.

71. «Все за всех виноваты…» (к истории мотива в русской литературе) // Достоевский и мировая культура: Альманах № 9. М.: Классика плюс. 1997. С. 40–45.

72. «Литературные игры» молодого Чехова // Чеховиана: Чехов и его окружение. М.: Наука. 1997. С. 109–115.

73. Рихард Вагнер и русские писатели XIX века (неизученные проблемы). [Vortrage am Slavischen Seminar der Universitat Tubingen. Nr. Lie]. Tubingen, 1997. 13 S. То же: Рихард Вагнер в России: Сборник исследований [Skripten des Slavischen Seminars der Universitat Tubingen. Nr. 34]: В 2 т. Tubingen, 2001. Т. 1. S. 23–36.

74. «Иванов». «Скучная история». «Дуэль». «Архиерей» // Все шедевры мировой литературы в кратком изложении: Сюжеты и характеры русской литературы XIX века. М.: Олимп-АСТ. 1997. С. 761–774, 811–813.

75. От редакторов // Чеховский вестник. 1997. № 1. М.: Скорпион. 1997. С. 5–6.

76. «Три сестры». МХАТ имени Чехова // Чеховский вестник. 1997. № 1. М.: Скорпион, 1997. С. 28–31.

77. «Душечка»: осмеяние или любование? // Русская словесность. М., 1997. № 6. С. 22–27.

78. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М.: МГУ, 1997; 2-е изд. 1999. 3-е изд. 2002. 110 с.

Реи.: А. Головачева. [Рец.] // Чеховский вестник. № 3. 1998. С. 41– 45; Светлана Лакшина. Сад рубят – щепки летят: Доступно о «чеховской простоте» // Ex libris НГ. 1999. 27 мая. С. 5; А. С. Собенников. О Чехове по-новому // Вестник МГУ. Филология. 1999. № 4. С. 152–153; С. Н. Кайдаш-Лакшина. [Рен.] // Филологические науки. 1999. №4. С. 111–114; Gordon McVay. [Rec] // The Slavonic and East European Review. V. 80. № 1 (January 2002). P. 82.

79. Старцев и Ионыч // Русская словесность. № 1. 1998. С. 11–16.

80. От редактора// Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука. 1998. С. 3–4.

81. Златая цепь // Там же. С. 5–10.

82. 100 лет после Чехова: Итоги и проблемы изучения // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции. М.: Рандеву – АМ. 1998. С. 456–462.

83. Рецензия на книгу: Rayfield D. Anton Chekhov: A Life // Чеховский вестник. № 2. 1998. С. 6–12.

84. Щедринское и нещедринское в русской сатире конца XIX века // М. Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII—XX веков. М.: Наследие, 1998. С. 181–207.

85. От председателя Чеховской комиссии РАН // Anton P. Cechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. [Die Welt der Slaven. Sammelbände / Сборники. Band 1]. Munchen: Verlag Otto Sagner. 1998. S. XIII—XV.

86. Эволюция и чудо в мире Чехова // Там же. S. 351–356.

87. Чехов в современном мире // Славянский мир на рубеже веков: Материалы международного симпозиума. Красноярск, 1998. С. 11–12.

88. Выступление на открытии памятника Чехову в Москве // Чеховский вестник. М., 1998. № 3. С. 9.

89. Открытие музея в Баденвейлере // Там же. С. 78–81.

90. Несостоявшаяся сенсация [об атрибуции Чехову рассказа «Полтораста верст»] // Чеховский вестник. М., 1999. № 4. С. 14–19.

91. А. П. Чехов (1860–1904) // Русская литература XIX—XX вв.: Учебное пособие для поступающих в МГУ. В 2 т. М.: Аспект-пресс. 1999. Т. 1; 2-е изд. 2000. С. 393–427.

92. Боборыкин и Чехов (К истории понятия «интеллигенция» в русской литературе) // Русская интеллигенция. История и судьба. М.: Наука, 1999. С. 382–397.

93. Солженицын о Чехове: полемика по умолчанию // Мелихово 99. Альманах. Изд-во «Мелихово», 1999. С. 3–9. То же: Svantevit. Dansk tidsskrift for slavistik. Argang XXI, nr. 2. K0benhavn, Arhus. 2001. S. 57–66.

94. Чеховская энциклопедия // Вестник Российского гуманитарного фонда. 1999. № 4. С. 136–141 [совм. с И. Е. Гитович, А. П. Чудаковым].

95. Чехов в художественном сознании нового времени // Музей человека. М., 2000. № 2. С. 4.

96. Чеховские транссексуалы, или «Техника перенесений» [тезисы доклада] // VI World Congress for Central and East European Studies. Tampere: University of Tampere. 2000. S. 196–197.

97. «Самое сложное и трудное…» // Чехов Антон. О любви. Рассказы и повести. М.: Дружба народов. 2000. С. 215–218.

98. A. I. Solzenicin o A. P. Cehovu [на словенском языке] // Slavisticna revija. XLVIII/1. Ljubljana (Slovenia). 2000. S. 73–80.

99. Чеховская комиссия Российской академии наук // Краевед, бюл. Южно-Сахалинск, 2000. № 2. С. 3–5.

100. Чехов – метадраматург XX века // Альманах «Мелихово». 2000. С. 6–14.

101. Чайка – Цапля – Ворона (Из литературной орнитологии XX века) // Чеховиана: Полет «Чайки». М.: Наука. 2001. С. 267–276.

102. Антон Павлович Чехов (1860–1904) // История русской литературы XIX века. 70–90-е годы / Под ред. В. Н. Аношкиной, Л. Д. Громовой, В. Б. Катаева. М.: МГУ. 2001. С. 551–613.

103. Чехов и русская интеллигенция: реальность и мифы // Таганрогский вестник: Материалы Международной конференции

«Личность А. П. Чехова: Истоки. Реальность. Мифы». Таганрог, 2002. С. 4–13.

104. If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov [Если бы знать! Интерпретация Чехова (на англ. яз.)] / Translated and edited by Harvey Pitcher. Chicago: Ivan R. Dee. 2002. 301 p. 2nd edition (paperback) – 2003.

Рец.: Mel Gussow. In the World of Chekhov, Where Complexity Is a Synonym for Truth // The New York Times. 2002. September 2. Section E. Column 1. Page 10; Mel Gussow. A Writer's Complexity as a Synonym for Truth // The Moscow Times. Metropolis. 2002. September 27 – October 3. Page VI; Will Hickman. [Rec] // Booklist. 2002. September; Gordon McVay. [Rec] // Slavonica. Vol.9, № 1. 2003. P. 51– 53; Jerome Katsell. Vladimir Borisovich Kataev: Imitatio Sancti Antonii? // The Bulletin of the North American Cherhov Society. Vol. XL № 1. 2003. P. 9–13. Ю. Фридберг. Постигая мир Чехова // Чеховский вестник. № 12. 2003. С. 25–35. Гордон МакВэй. [Рецензия] // Вестник МГУ. Филология. 2003. №2. С. 123–127. В. Ряполоеа. [Рецензия] // Филологические науки. 2003. № 3. С. 5–8.

105. Чеховской комиссии – 15 лет // Чеховский вестник. № 11. 2002. С. 5–8.

106. Этот надоевший Чехов [по поводу статьи Дж. Фридмана «Довольно Чехова!»] // Там же. С. 45–46.

107. Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана: «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука. 2002. С. 120–128.

108. Отражение отражения [рец. на кн. «Чехов. Pro et contra»] // Чеховский вестник. № 12. 2003. С. 6–11.

Научное редактирование

1. Молодые исследователи Чехова. Вып. 1. М., 1993. 62 с; Вып. 2 [«Чехов и Германия»; совм. с Р.-Д. Клуге]. М., 1996. 287 с; Вып. 4 [отв. Редактор]. М., 2001. 464 с.

2. Чеховский вестник. № 1–14 [отв. Редактор]. М., 1997–2004.

3. Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992 [чл. Редколлегии]; Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993 [чл. Редколлегии]; Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996 [чл. Редколлегии]; Чеховиана: Чехов и его окружение. М., 1996 [чл. Редколлегии]; Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998 [отв. Редактор]; Чеховиана: Полет «Чайки». М., 2001 [чл. Редколлегии]; Чеховиана: «Три сестры» – сто лет. М., 2002 [чл. Редколлегии].

4. СобенниковА. С. Между «есть Бог» и «нет Бога»… Иркутск: изд-во Иркутского ун-та. 1997. 223 с. [научный редактор].

5. Anton P. Cechov – Philosophise und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. [Die Welt der Slaven. Sammelbande / Сборники. Band 1]. München: Verlag Otto Sagner. 1998. 641 S. [ред. совм. с Р.-Д. Клуге, Р. Нохейль].

6. Лапушин Р. Е. «Не постигаемое бытие…»: Опыт прочтения А.П.Чехова. Минск: Пропилеи. 1998. 116 с.

7. Полоцкая 9. А. «Вишневый сад». М.: Наука. 2003 [отв. Редактор].

8. Капустин Н. В. Жанры Чехова. Иваново: изд-во Ивановского ун-та. 2003 [научный редактор].

notes

Примечания

2

Цит. по: Лит. наследство. Т. 68: Чехов. М., 1960. С. 875.

3

Бунин И. А. Из незаконченной книги о Чехове // Лит. наследство. Т. 68. С. 666.

4

См.: *Miles Patrick*. Chekhov on the British Stage. Cambridge, 1987. P. vi.

5

Там же. P. 1.

6

См. обширный материал об этом в антологии: Chekhov: The Critical Heritage / Ed. by V. Emeljanow. London, Boston, 1981.

7

См.: *Хализев В. Е.* Творчество Чехова в немецких историях и теориях драмы // Изв. АН. Сер. литературы и языка. 1992. № 1. С. 84–98.

8

Schmid H. Strukturalistische Dramentheorie: Semantische Analyse von Cechovs «Ivanov» und «Der Kirschgarten». Skripten Literaturwissenschaft. 3. Kronberg/Ts. 1973. См. также: *Бремер Бернхард*. Творчество Чехова в немецком литературоведении и теории драмы // Чехов и Германия. М., 1996. С. 252–271.

9

В статье Абрама Кагана в нью-йоркском журнале «Forum» (1899, September).

10

См.: *Засурский Я.* Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 дек. С. 13.

11

Набоков Владимир. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 337.

См.: Литературное наследство. Т. 68. С. 660, 875.

13

См.: Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 149.

Чуковский Корней. О Чехове. М., 1967. С. 89.

15

О разногласиях Чехова с МХТ при постановках «Чайки» и «Вишневого сада» см.: Переписка Чехова: В 3 т. Т. 3. М., 1996.

16

См.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174–181. Наиболее обширное собрание прижизненной критики Чехова см. в антологии: А. П. Чехов: Pro et contra/ Сост. И. Н. Сухих. СПб., 2002.

Slavonic and East European Review, XX (1961). P. 327–341.

18

Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идейные и творческие искания. 3-е изд. М., 1984. С. 398.

19

См.: *Эренбург Илья.* Перечитывая Чехова. М., 1960. С. 8–9.

Дерман А.Б. О мастерстве Чехова. М., 1959; *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972 (статьи о Чехове); *Вялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981.

21

См.: *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966; *Чудаков А. П.* Указ. соч.; Он же. Мир Чехова. М., 1986; *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; Он же. Литературные связи Чехова. М., 1989; *Полоцкая Э. А.* А. П. Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979; Она же. О поэтике Чехова. М., 2000; *ТурковА. М.* А. П.Чехов и его время. М., 1980; *Линков В. Я.* Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982; Он же. Скептицизм и вера Чехова. М., 1995; и др.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987; Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»…». Иркутск, 1997; *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 1998; *Лапушин Р. Е.* «Не постигаемое бытие…»: Опыт прочтения А. П. Чехова. Минск, 1998.

23

Так М. П. Громов определил публиковавшиеся под псевдонимами и до сих пор точно не атрибутированные самые ранние произведения Чехова (см.: *Громов Михаил.* Чехов. М., 1993. С. 54).

24

См.: Anton P. Cechov: Philosophie und Religion in Leben und Werk / Hrsg. V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil. Munchen: Verlag Otto Sagner, 1997.

25

Лотман Юрий. В точке поворота // Литературная газета. 1991. 12 июня. С. 11.

26

См.: *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1981.

Друг просвещения. М., 1805, сентябрь. С. 250.

28

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 335. То же. М., 1999. С. 289. О том же см.: История русской литературы: В 10 т. Т. 4. М., 1947. С. 179–180.

Ашукин П. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. 3-е изд. М., 1966. С. 684–685.

30

См.: *Кочеткова Н. Д.* Фонвизин в Петербурге. Л., 1984. С. 158–159.

31

Екатерина II и Г. А. Потемкин: Личная переписка. 1769–1791 / Изд. подгот. В. С. Лопатин. М., 1997. С. 64.

Пушкин А. С. Опровержение на критики // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В Ют. Т. 7. Л., 1978. С. 129.

33

Герцен А. И. Nouvelle phase de la litterature russe II Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 18. С. 128.

34

См.: Екатерина II и Г. А. Потемкин: Личная переписка. С. 723–724.

35

Русский вестник. 1808. № 8. С. 264. Составители словаря «Крылатые слова» Ашукины сочли это первым изложением «легенды».

36

Собрание сочинений и переводов Д. И. Фонвизина. М., 1829. С. VI.

37

Библиотека для чтения. 1844. № 12. Отд. V. С. 63.

Евгений, митрополит. Словарь русских светских писателей, соотечественников и иностранцев, писавших о России. Т. 1. М., 1845. С. 78.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1956. С. 262.

Вяземский П. А. Фон-Визин // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. СПб., 1880. С. 141.

41

Отечественные записки. 1847. № 9. Отд. V. С. 44.

Перевлесский С. Жизнь Д. И. Фонвизина // Избранные сочинения Д. И. Фонвизина. СПб., 1853. С. XIX—XX.

43

Арапов Пимен. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 110.

Шубинский С. Н. Собрание анекдотов о князе Григории Александровиче Потемкине-Таврическом. СПб., 1867. С. 9 (вторая пагинация).

Герцен А. И. Указ. соч.

Пятковский А. О жизни и сочинениях Д. И. Фон-Визина // Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фон-Визина. СПб., 1866. С. XXVII.

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 289.

Верков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура // Русские классики и театр. М.; Л., 1947. С. 86.

Белинский В. Г. Указ соч. С. 537.

Евгений, митрополит. Указ. соч.

51

Собрание сочинений и переводов Д. И. Фонвизина. М., 1829. С. VI.

52

Фонвизин Д. И. Две комедии. I. Бригадир. П. Недоросль. Изд. 6-е. СПб., 1888. С. 10.

Белинский В. Г. Указ. соч. С. 262.

Герцен А. И. Указ. соч.

55

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 15. М., 1949. С. 491. В новом, академическом издании сочинений и писем А. П. Чехова в 30 т. комментаторы соотносят слова Потемкина с «Недорослем», ссылаясь при этом на словарь Ашукиных (П 4, 423).

Рассадин Ст. Сатиры смелый властелин: Книга о Д. И. Фонвизине. М., 1985. С. 177.

Произведения Чехова здесь и далее цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч. в 18 т., письма в 12 т. (М., 1974–1983). Указываются номер тома и страница. При цитировании серии писем перед номером тома ставится буква П.

58

Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 166.

59

Об особенностях писательской манеры Александра Чехова в сопоставлении с чеховской см.: Спутники Чехова. М., 1982. С. 40–41, 457–460; Чеховский вестник. 1999. № 4. С. 14–19.

Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998.

61

См.: *Киреев Р.* «Другая жизнь людей» // Лит. газета. 1984. 18 апреля. С. 6.

Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 286–288.

Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 599, 603.

Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы: 1848– 1890. СПб., 1891. С. 415.

См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 579.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 54. М., 1959. С. 191.

Лазурский В. Воспоминания о Л. Н. Толстом. М., 1911. С. 44.

Агеев А. Конспект о кризисе //Лит. обозрение. 1991. № 3. С. 18.

Бурсов Б. И. Судьба Пушкина. Л., 1989. С. 438.

Там же. С. 249.

Киреев Р. Указ. соч.

Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 220.

См., в частности: *Левин В. И.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1972. № 2. С. 142–156; *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002.

См.: *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.

Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идейные и творческие искания. 3-е изд. М., 1984. С. 260.

Гурвич И. Проза Чехова: Человек и действительность. М., 1970. С. 73.

77

А. И. Журавлева, сравнивая Печорина с шекспировским Гамлетом, пишет о другой его функции: экспериментатора, организатора театрального действа и даже провокатора (*Журавлева А. И.* Указ. соч. С. 195, 207–210).

78

О том, что «категорический, не знающий компромиссов «печорин-ский» взгляд на жизнь и человека развенчивается в «Дуэли"», писал В. В. Основин (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 615), правда, называя фон Корена почему-то бароном.

См. подробнее о роли школы Захарьина в творчестве Чехова: *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 87–97.

См. также: *Абдуллаева З. К.* «Скучно на этом свете, господа!» («Старосветские помещики» Гоголя и «Скука жизни» Чехова) // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 39–42.

81

См.: *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 238–250.

Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1976. С. 169.

Соловьев В. С. Н. С. Лесков // *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 606.

О литературной позиции Лескова см.: *Столярова И. В.* Н. С. Лесков и русское литературно-общественное движение 1880–1890-х годов. Автореф. дисс. … докт. филол. наук. СПб., 1992; *Видуэцкая И. П.* Творчество Н. С. Лескова в контексте русской литературы XIX века: Автореф. дисс. … докт. филол. наук. М., 1994.

85

Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 52, 53. Далее ссылки на тома и страницы этого издания даются в скобках после цитат.

86

Рецензия 1863 года «Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?"» (*Лесков Н. С.* Указ. соч. Т. 10).

87

Цит. по: *Фаресов А. И.* Против течений. СПб., 1904. С. 381.

«Лесковская Катерина Измайлова противопоставлена Катерине из «Грозы» – с тем чтобы показать более подлинный (с точки зрения автора), страстный и свободный от сентиментальности русский характер» (*Эйхенбаум Б.* О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 349).

89

См. об этом: *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1986. С. 106– 108. В этой интересной книге вызывает возражение утверждение автора о том, что Лесков не менялся, менялась лишь его эпоха. Вспомним оценку самим Лесковым своего пути: «трудный рост».

90

О связях миров Лескова и Чехова см.: *Гроссман Л. Н.* С.Лесков: Жизнь – творчество – поэтика. М., 1945. С. 201–202; *Эйхенбаум Б.* О прозе. С. 338; *Видуэцкая И. П.* Чехов и Лесков // Чехов и его время. М., 1977. С. 101–116; *Турков А. М.* Лесков и Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня. М., 1987. С. 85–90.

На это указывал в назв. статье А. М. Турков.

Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1992. С. 74.

Лесков Н. Карикатурный идеал: Утопия из церковно-бытовой жизни (Критический этюд) // Странник. 1877. № 8. С. 129–143; № 9. С. 259–276; № 10. С. 71–86.

Ливанов Ф.В. Жизнь сельского священника: Бытовая хроника из жизни сельского духовенства. М., 1877. С. 62.

О Лескове как «авторе-специалисте» говорит именно в связи с «Запечатленным ангелом» Достоевский (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 80).

См. об этом: *Катаев В. Б.* «В ссылке»: спор о счастье и аскетизме // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 215–224.

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 4. М., 1955. С. 123.

Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1992. С. 186.

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 11. М., 1957. С. 207, 221, 222.

Гусев Н. Н. Два года с Толстым. М., 1912. С. 140.

101

См.: *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний. М.; Л., 1926. С. 204.

102

Гиляровский Вл. Москва газетная // *Гиляровский Вл.* Соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1967. С. 235.

103

Цит. по: 2, 490.

104

Слова из письма *Лейкина С. Н.* Шубинскому от 2 апреля 1884; ГПБ. Ф. 874 (С. Н. Шубинского). Оп. 1. № 28. Л. 91.

105

ГПБ. Ф. 115 (*А. Е. Бурцева*). Ед. хр. 51. Л. 5, 38.

106

Об уточнении даты приглашения Чехова в «Осколки» см.: Спутники Чехова. М., 1982. С. 446.

107

Амфитеатров А. От составителя // Забытый смех: Поморная муза. Сб. 1.М.,(1913). С. 2.

108

Н. А. Лейкин в воспоминаниях и переписке. СПб., 1907. С. 186.

109

См.: *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. М., 1978. С. 83.

Там же. С. 80.

111

Здесь и в дальнейшем произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина цитируются по: Собр. соч.: В 20 т. М., 1965–1977, с указанием тома и страницы.

Библиографию см.: Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 310.

113

См.: *Белоцерковская Н. И.* А. П.Чехов в журнале «Осколки»: Авто-реф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1974.

Муратова К. Д. Горький и советская сатира // Вопросы советской литературы. V. М.; Л., 1957. С. 129.

Амфитеатров А. Курганы. 2-е изд. Пг., (б.г.). С. 284.

116

Лейкин Н. Из записной книжки // Петербургская газета. 1879. №39.

Б. Г. (Глинский Б.). Памяти Николая Александровича Лейкина // Исторический вестник. 1906. № 2. С. 264.

118

Михневич Вл. Наши знакомые: Фельетонный словарь современников. СПб., 1884. С. 125–126.

Амфитеатров А. Курганы. С. 285, 286.

Ясинский И. И. Роман моей жизни. С. 203.

121

Петербургская газета. 1882. № 153. Раздел «Летучие заметки».

122

О чеховской сценке в ее соотношении с лейкинской см.: *Мышковская Л.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 95– 98, 102–116; *Катаев В. Б.* «Лейкинский вариант»: Из истории русской юмористики // Вестник МГУ: Филология. 1980. № 1. С. 25–31; *Чудаков А. П.* Мир Чехова. М., 1986. С. 101–117.

123

Амфитеатров А. Курганы. С. 286.

См. последние издания произведений Лейкина в сборниках: Спутники Чехова. М., 1982; Писатели чеховской поры. Т. 1. М., 1982; *Лейкин Н. А.* Шуты гороховые. М., 1992.

125

Стрекоза. 1875. № 1.

Гиляровский Вл. Москва газетная. С. 162.

127

Осколки. 1881. № 47.

128

Осколки. 1881. № 49. Стихи Черниговца (*Ф. В. Вишневского*).

129

Кугель А. Р. (Homo novus). Литературные воспоминания. Пг.; М., 1923. С. 16, 19.

Амфитеатров А. Тризны. М., (б. г.). С. 151.

131

Там же.

132

О сходных моментах в «мелочишках» Чехова и Билибина см.: *Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX в.) // Спутники Чехова. С. 17–24.

133

Кугель А. Р. Литературные воспоминания. С. 21.

134

ГПБ. Ф. 115. Ед. хр. 51. Л. 28.

135

Осколки. 1883. № 17; Спутники Чехова. С. 105–106.

136

О «щедринизмах» в творчестве Чехова см.: *Иванов-Разумник Р.* Чехов // *Иванов-Разумник Р.* История русской общественной мысли. Т. VII. Девяностые годы. Изд. 5-е. Иг., 1918. С. 73; *Гущин М.* Творчество Чехова: Очерки. Харьков, 1954. С. 16–45; *Плоткин Л.* Сатирическое у Чехова II *Плоткин Л.* Литературные очерки и статьи. Л., 1958. С. 372–377; *Балухатый С.* Ранний Чехов II А. П. Чехов: Сб. статей и материалов. Ростов н/Д., 1959. С. 22–24; *Бердников Г.* А. П. Чехов: Идейные и творческие искания. М.; Л, 1961. С. 21–22; *Турков А.* Чехов и его время. 2-е изд. М., 1987. С. 41–50.

Михневич Вл. Наши знакомые. С. 266.

138

См.: *Зайончковский П.А.* Российское самодержавие в конце XIX столетия (Политическая реакция 80-х – начала 90-х годов). М., 1970. С. 268–294.

139

Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. С. 240–241.

Коротаев А. В. Чехов и малая пресса 80-х годов. М., 1939.

141

См. об этом: *Николаев Д. П.* Смех Щедрина. М., 1988. С. 62–75, 104–108.

142

Бланк Р. К злобам дня русской социал-демократии // Наша Жизнь. 1906, 23 марта. № 401; Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1960. С. 331.

143

См., напр., рассказ Н. С. Лескова «Леон дворецкий сын (Застольный хищник). Из застольных легенд нового сложения».

См.: *Менделеев Д. И.* Заветные мысли. СПб., 1904. С. 222.

Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 341–342.

Там же. С. 38.

147

Там же. С. 525.

148

Будильник. 1884. № 13. С. 162–163; в последствии рассказ переработан.

149

См.: *Соболев Ю.* Чехов. М., 1934. С. 40; *Бердников Г.* Указ. соч. С. 18, 20.

См.: *Гущин М.* Указ. соч. С. 37; *Турков А.* Указ. соч. С. 31.

Бердников Г. Указ. соч. С. 24.

152

ИРЛИ. Ф. 149 (Н. А. Лейкин). Оп. 2. Ед. хр. 146. Л. 63.

153

Кулешов В. И. История русской литературы XIX века (70–90-е годы). М., 1981. С. 103.

Там же. С. 108.

155

См.: *Кранихфельд Вл.* Десятилетие о среднем человеке // Современный мир. 1907. № 11. С. 170–175.

Kramer Karl. The Chameleon and the Dream: The Image of Reality in Cexov's Stories. The Hague; Paris, 1970.

Иванов-Разумник Р. Указ. соч. С. 67.

См. его статью: Сатирическое у Чехова. С. 366–394.

Иванов-Разумник Р. Указ. соч. С. 68–69.

Frey N. Anatomy of Criticism. New York, 1969. P. 162.

Ibid. P. 235.

162

Манн Т. Слово о Чехове // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 528.

163

Гиляровский В. А. Мои скитания // Избранное: В 3 т. Т. 1. М., 1960. С. 297. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

164

Речь идет о рассказах, составивших впоследствии книгу Гиляровского «Трущобные люди» (1887).

165

О военных рассказах Гиляровского не упоминается в обширном исследовании Вл. Апушкина «Война 1877–1878 гг. в корреспонденции и романе (Статьи 1–11)» // Военный сборник. 1902–1903. Следует отметить, что до сих пор даже приблизительная библиография сочинений Гиляровского отсутствует. См.: Подоролъская И. И. Гиляровский // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 563–564.

Немирович-Данченко Вас. Король репортажа // Русское слово. 1908. № 278.

167

Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М., 1984. С. 370. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 1. С. 407.

169

См.: *Белькинд В. С.* Изображение войны у Л. И. Толстого и в военных рассказах В. М. Гаршина // Толстовский сборник: Доклады и сообщения VII и IX Толстовских чтений. Тула, 1970. С. 120–129.

Гиляровский В. Негативы. М., 1900. С. 66.

Henry P. A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983. P. 56.

Ibid. P. 138–139.

Степняк-Кравчинский С. М. Сочинения: В 2 т. М., 1958. С. 528.

Вялый Г. А. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. М.; Л., 1937. С. 62.

Он же. Всеволод Гаршин. Л., 1969. С. 88.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 67.

177

Об образе автора в «Острове Сахалине» подробнее см.: *Катаев В. Б.* Сахалин и вся Россия // *Чехов А. П.* Остров Сахалин. Южно-Сахалинск, 1995. С. IV—XV.

178

Далее в этой главе в скобках после цитат из «Острова Сахалина» – номера страниц этого двойного тома.

179

Бунин И. А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 171–172.

Эртель А. И. Письма. М., 1909. С. 6.

Там же. С. 11, 12.

Там же. С. 18.

183

Там же. С. 24.

Там же С. 29.

185

Дневник В. Ф. Лазурского // Литературное наследство. Т. 37–38. М., 1939. С. 465.

Эртель А. И. Записки Степняка. М., 1989. С. 16.

187

Эртель А. И. Письма. С. 29.

Там же. С. 32.

189

Там же. С. 249.

Там же. С. 243.

Гершетон М. О. Мировоззрение Эртеля // Эртель А. И. Письма. С. XVI.

Эртель А. И. Записки Степняка. С. 493.

193

Дневник А. И. Эртеля // Русская мысль. 1911. № 9. С. 52.

Эртель А. И. Письма. С. 280.

195

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 50. М., 1955. С. 130, 148–149.

Эртель А. И. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. М., 1987. С. 285.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 243–244.

198

См.: *Александров Н. Д.* Роман А. И. Эртеля «Гарденины», его место в творчестве писателя и развитии русской романистики конца XIX века: Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1990. С. 8–9.

Дорофеев В. Послесловие // *Эртель А. И.* Гарденины. М., 1951. С. 605, 618.

Эртель А. И. Письма. С. 280.

201

Эртель А. И. Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. М.; Л., 1959. С. 597.

История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 83.

Эртель А. И. Указ. соч. С. 655.

Там же. С. 707.

205

См. об этом: *Клуге Р.-Д.* Идейное содержание раннего поэтического творчества И. С. Тургенева // И. С. Тургенев и современность: Доклады Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М., 1997. С. 102–105.

Подробнее см.: *Бессонов Б. Л.* А. И. Эртель и А. П. Чехов (История литературных отношений и личного знакомства) // Русская литература. 1972. № 3.

207

Эртель А. И. Волхонская барышня. Смена. Карьера Струкова. С. 519–520.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения. Т. 4. М.;Л., 1963. С. 102.

209

Цит. по: *Кузнецов В. И.* Свет в сумерках // *Эртель А. И.* Записки Степняка. С. 5.

210

Цит. по: *Батюшков Ф. Д.* Александр Иванович Эртель // *Эртель А. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1909. Т. 1. С. XLI.

См.: Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 514.

Леонов Л. Собр. соч. Т. 5. М., 1961. С. 214.

213

См., напр.: *Туган-БарановскийМ. И.* Интеллигенция и социализм // Интеллигенция в России. СПб., 1910. С. 248; *Дживелегов А. К.* Интеллигенция // Энциклопедический словарь бр. Гранат (7-е изд.). 1914. Т. 22. С. 59–60.

Это находит отражение во всех толковых и двуязычных словарях. Немецкий Brokhaus-Lexikon: in 20 Bd. (Mannheim, 1989), наряду со словами Intellektueller, Intelligenz, дает, в двояком написании, слово Intelligenzija, Intelligentsia с пояснением: «Возникшее в 1860-е годы в России название социальной группы образованных людей, по преимуществу выходцев из духовенства, позднее – вовлеченных в общественную, нередко антиправительственную деятельность интеллектуалов…» (Bd. 8. S. 308). Другой немецкий толковый словарь (Meyers Grosses Taschen-lexikon: in 24 Bd. Mannheim; Wien; Zurich, 1981) дает слову Intelligenzvja сходное толкование: «Установившееся в 1860-е годы название радикальной, революционной духовной элиты русского образованного слоя…» (Bd. 10. S. 266). С пометой mot russe приводят слово intelligentsia французские Dictionnaire alphabetique de la langue franchise (P., 1957. V. 4. P. 42) и Nouveau petit Larousse (P., 1968. P. 549). Большой англорусский словарь под ред. И. Р. Гальперина (М., 1979) наряду со словами intellectual, intelligence также дает как самостоятельную единицу русское по происхождению intelligentsia, intelligentzia.

215

Толковый словарь русского языка: В 4 т. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. Т. 1. Стлб. 1214.

Войнович В. Совесть народа? // Культура. 1992, 12 декабря. Здесь и далее подчеркивания в цитатах мои.

См.: *Иванов А.* Интеллигент – это кто? // Книжное обозрение. 1992, 13 марта; Рац М. Интеллигенты или интеллектуалы? // Там же. 1995, 31 января.

См.: Известия. 1993, 17 апреля.

219

Мамардашвили М. Медиум или всеобщее чувствилище? // Литературная газета. 1996, 17 июля.

Струве П. Б. Интеллигенция и революция // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. 4-е изд. М., 1909. С. 158–159.

221

См.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1938. С. 389, 394, 397, 399; *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка: 30–90-е годы XIX века. М.; Л., 1965. С. 147; *Боровой Л.Я.* Путь слова: Старое и новое в языке русской советской литературы. 2-е изд. М., 1963. С. 312.

Billmgton, James H. The Intelligentsia and the Religion of Humanity // The American Historical Review. Vol. LXV, № 4. July 1960. P. 807–821; Pollard, Allan P. The Russian Intelligentsia: the Mind of Russia // California Slavic Studies. Vol. III. Berkeley; Los Angeles, 1964. P. 1–32; Muller, Otto Wilhelm. Intelligencija: Untersuchungen zur Geschichte eines politischen Schlagwortes. Frankfurt a/M., 1971. 419 S.; Muller 0. W. Ein literarisches Modell der Rezeption von Intelligencija bei P. Boborykin // Festschrift fur Alfred Rammelmeyer. Munchen, 1975. S. 251–260.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 610–628.

Боборыкин П. Д. Русская интеллигенция // Русская мысль. 1904. № 12. С. 80 [вторая пагинация].

225

Русский вестник. 1866, август. С. 647.

См.: *Pollard A.* Указ. соч. С. 7; *Сорокин Ю. С.* Указ. соч. С. 147.

227

О более ранней этимологии слова см.: Степанов Ю. С. Указ соч. С. 610–613.

228

Ср. два перевода одного и того же фрагмента: «Разумение производительно двояким образом…» (*Шеллинг Ф. М.* Введение в умозрительную физику. Одесса, 1833. С. 3. Пер. Н. К. [урляндцева]) и современный перевод М. И. Левиной: «Интеллигенция продуктивна двояко…» (*Шеллинг Ф. М.* Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 182). В этом же, шеллин-гианском понимании слово интеллигенция употреблено в дневнике В. А. Жуковского (см.: *Шмидт С. О.* К истории слова «интеллигенция» // Россия, Запад, Восток: встречные течения: К 100-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. СПб., 1996. С. 409–417).

Боборыкин П. Д. Сочинения. Т. 4. СПб.; М., 1885. С. 47.

230

Там же. Т. 5. С. 196. Далее ссылки на страницы этого тома в тексте.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 38.

Аксаков И. С. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1886. С. 201. Далее ссылки на страницы этого тома в тексте.

Ткачев П. Н. Избр. соч. Т. 1. М., 1932. С. 274, 275.

Стронин А. Политика как наука. СПб., 1872. С. 22.

235

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. Т. 2. СПб.; М., 1881. С. 46.

Боборыкин П. Д. Собр. соч. Т. 6. СПб.; М., 1885. С. 41, 42. Далее ссылки на страницы этого тома в тексте.

237

См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Письма. Т. 13. С. 90.

См. об этом: *Рашковский Е. Б.* Научное знание, институты науки и интеллигенция в странах Востока XIX—XX века. М., 1990. С. 118–120.

239

Русская мысль. 1904. № 12. С. 81–88 [вторая пагинация].

Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. С. 4, 5.

241

Ср. резко критическое восприятие сборника в статье Толстого «О «Вехах»» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 38) и в статьях Ленина «Идеология контрреволюционного либерализма», «О «Вехах»» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 19).

Степанов Ю. С. Указ. соч. С. 647.

243

Там же. С. 644.

Николаев Ю. Литературные заметки: Новый рассказ г. Чехова. А. П. Чехов «Бабье царство» // Московские ведомости. 1894. 27 января.

245

Николаев Ю. Литературные заметки: Бедная невеста: По поводу рассказа А. П. Чехова «Анна на шее» // Московские ведомости. 1895. 26 октября.

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 159, 160.

Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. С. 138.

См.: *Исайя* Берлин в 83 года // Сегодня. 1993. 25 сентября. С. 13.

249

Выражение из письма Чехова к А. Н. Плещееву от 14 мая 1889 г.

250

См.: Переписка А. П. Чехова: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 497–498.

251

См. об этом: *Катаев В.* ««Враги»: интерпретация эпохи перестройки» // Театр. 1991. № 1. С. 114–119.

Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1954. С. 116.

Соловьев Вл. Спор о справедливости: Конец спора (1894) // *Соловьев Вл.* Собр. соч. 2-е изд. Т. 6. СПб., 1911.

См.: *Proyart de*, Jacqueline. Tchekhov et Darwin, limites et portee d'une influence // Silex. 1980. 1 16. P. 101–105.

Адамович Георгий. Комментарии // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 498.

См.: *Капустины. В.* О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов // *Чеховиана*: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 17–26; *Собенников А. С.* «Между «есть Бог» и «нет Бога»…» (О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997. С. 36-50; BurgeP. Cechov's Use of «Eccle-siastes» in Step // V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil (hrsg.). Anton P. Ce-chov – philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk. Munchen, 1997. S. 399–404.

257

Напр., в письме А. С. Суворину от 18 октября 1888 г.: «Христос же, стоявший выше врагов, не замечавший их, натура мужественная, ровная и широко думающая <…>» (П 3, 36).

Дарвин Чарльз. Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятных рас в борьбе за жизнь. Л., 1991. С. 396. Далее ссылки на страницы этого издания в тексте.

Очевидно, что «настоящая правда», о которой говорят герои «Дуэли» и «Трех годов», и «истина настоящего Бога» в мире Чехова – синонимы.

Тейяр де Шарден, Пьер. Феномен человека. М., 1987. С. 187. Ссылки на страницы этого издания далее даны в скобках после цитат.

Тахтаджян Армен. Дарвин и современная теория эволюции // *Дарвин Чарльз.* Указ. изд. С. 512.

Мень Александр, прот. Пьер Тейяр де Шарден – христианин и ученый // Тейяр де Шарден, Пьер. Божественная среда. М., 1992. С. XVIII.

Об «антиномическом сосуществовании» в сознании Чехова хрсти-анских и научных (дарвиновских) представлений о мире и человеке см.: *Чудаков А. П.* Человек поля // *V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil* (Hrsg.). Anton P. Cechov – philosophise und religiose Dimensionen im Leben und im Werk. S. 301–308.

См.: *Лосев А.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо нибелунга») // Вопросы эстетики. 8. М., 1968; *Гозенпуд А.* Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990; *Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge, 1995; *Крюков А.* Тургенев и музыка. Л., 1963; *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. Л., 1971; *Бабаев Э.* Лев Толстой и музыка // *Палюх З.Л., Прохорова А. В.* (ред.). Лев Толстой и музыка. М., 1977; *Kluge R.-D.* Рихард Вагнер в России (Постановка проблемы). Tubingen, 1996.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 7. Л., 1968. С. 157. Далее ссылки на тома писем, с указанием тома и страницы, даются в скобках после цитат.

См.: *Мейзенбуг М.* Записки идеалистки. М.; Л., 1933; см. также: *Гаяеви Д.* Жизнь Фридриха Ницше. СПб.; М., 1911.

267

Письмо от марта 1872 года // *Толстой А. К.* О литературе и искусстве. М., 1986. С. 193–194.

См.: *Masmg-Delic, Irene.* The Metaphysics of Liberation: Insarov as Tristan // Die Welt der Slaven, I (1987). S. 59–77.

269

См.: *Тиме Г. А.* Творчество И. С. Тургенева и немецкая литературно-философская мысль XVIII—XIX веков (генетические и типологические аспекты): Автореф. дисс. … докт. филол. наук. СПб., 1995; см. также: *Kluge R.-D.* Ivan S. Turgenev. Dichtung zwischen Hoffnung und Entsa-gung. Munchen, 1992.

См.: *Bartlett R.* Op. cit. P. 50.

271

См.: *Горнфельд А. Г.* Вагнер и Достоевский // *Горнфельд А. Г.* Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924. С. 42–53.

См.: *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. С. 151–161; Он же. Рихард Вагнер и русская культура. С. 166–170.

273

Трактат «Государство и религия» (1864) в полном виде на русский язык не переводился. Далее его содержание излагается по книге Даниэля Галеви «Жизнь Фридриха Ницше» (С. 53–55).

См. там же. С. 55.

Толстой А. К. Указ. соч. С. 161.

См.: *Норday М.* Вырождение. СПб., 1893.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1957. Т. 25. С. 353. Далее номера тома и страниц этого издания указываются в скобках после цитат.

Лосев А. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. С. 154, 156.

Манн Т. Собр. соч.: В Ют. Т. 10. М., 1961. С. 152.

Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 3. Л., 1976. С. 237–308.

Станиславский М. В. Вагнер в России. СПб., 1910. С. 54.

См.: *Головачева А. Г.* Пьеса «Чайка» в творческом развитии Чехова. Дисс. … канд. филол. наук. Л., 1985. Гл. 4.

См.: *Winner Th.* Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystruc-tured Texts // Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays / *P. Debreczeny, Th. Eekman* (eds.). Columbus, Ohio, 1977. P. 153–156.

См. об этом: *Дурылин С.* Вагнер и Россия: О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913; а также работы А.Лосева, Р. Бартлет, Р.-Д. Клуге.

285

См.: *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 66, 69.

Мережковский Д. С. Асфодели и ромашка. М., 1991. С. 211.

287

Прочитано как доклад в Институте славистики (Париж) в 1990 году. По материалам состоявшейся тогда советско-французской конференции «Чехов и Франция» был выпущен сборник «Чеховиана: Чехов и Франция». М., 1992.

288

La Russie en 1839, par le Marquis de Custine. Paris, 1843. T. 1. P. 332.

Ерофеев В. В. «Французский элемент» в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя // Изв. АН СССР Сер. лит. и яз. 1989. № 1.

290

См.: *Яго* [П. А. Сергеенко]. Летучие заметки: Нечто о смехе // Новороссийский телеграф. 1884. 1 декабря.

291

Смирнов М. М. Рассказ А. П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпе-на «Клейкая» // Филол. науки. 1984. № 1. С. 73–76.

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 531.

293

Мопассан Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 7. С. 360. Далее ссылки на страницы этого тома даны в скобках после цитат.

294

«На воде» вошло в одноименный сборник произведений Мопассана, выпущенный в 1894 году изд-вом «Посредник» с предисл. Толстого.

Ларин Б. А. «Чайка» Чехова (Стилистический этюд) // *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 156–161; *Katsell J. H.* Chekhov's «The Seagull» and Maupassant's «Sur l'eau» // Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology / Ed. by J.-P. Barricelli. N. Y.; L, 1981. P. 18–35.

296

Книжки «Недели». 1891. Сентябрь. С. 125 (анонимная рецензия).

297

См.: *Норда́у Макс.* Вырождение. М., 1994. С. 154 (первое издание в России – 1893).

См.: *Шеллер П. У.* А. П.Чехов и полемика по поводу «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого // Scando-Slavica. Т. 28. 1982. С. 125–151; *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989. С.70–77.

299

См.: *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1997. Т. 2. С. 8–9. Далее письма Горького цитируются по этому изданию, с указанием в тексте серии, номера тома и страницы.

300

См.: *Долженков П. Н.* «Дама с собачкой» А. П. Чехова и «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого: два взгляда на любовь // Филологические науки. 1996. № 2. С. 10–16.

301

Затонский Д. Какой не должна быть история литературы? // Вопросы литературы. 1998. Январь—февраль. С. 6, 28–30.

Их обзор см.: *Толмачев В. М.* От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997. С. 5–93.

См. об этом: *Якобсон Р. О.* О художественном реализме // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 199. С. 387–393.

Баранцевич К. С. На волю Божью (Из жизни заброшенных детей) // Баранцевич К. Под гнетом: Повести и рассказы. СПб., 1883. То же: 2-е изд. Спб., 1892. С. 121–122.

305

Гиляровский Вл. Трущобные люди // *Гиляровский Вл.* Соч.: В 4 т. М., 1967. Т. 2. С. 73.

306

Об условности самого термина «натурализм», как и разграничения его с «реализмом», применительно к творчеству русских писателей конца века говорил Е. Б. Тагер, характеризовавший русский натурализм не как программно заявившую о себе «школу», а как «художественное направление», перекликающееся с важнейшими тенденциями золаизма, которые, однако, «на русской почве <…> отличались крайним своеобразием, приобретали другой характер и окраску» (см.: Русская литература конца XIX – начала XX века: Девяностые годы. М., 1969. С. 146–152). О дискуссионности вопроса о существовании русского варианта натурализма см. также: Муратов А. Б. Боборыкин // Русские писатели: 1800– 1917: Биографический словарь. М., 1989. С. 288–289.

Муратов А. Б. Проза 1880-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 58.

Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1961–1967. Т. 26. С. 51.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 332.

Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии: Роман на Западе за две трети века. Спб., 1900. С. 18.

311

Там же. С. 18, 587.

Ясинский И. Литературные воспоминания // Исторический вестник. 1898. № 2. С. 558.

313

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 14. М., 1972. С. 153.

Басардин В. [Мечников Л. И.]. Новейший «нана-турализм» // Дело. 1880. № 3, 5.

315

В ретроспективном обзоре этого «направления» русской беллетристики (Новополин Г. Порнографический элемент в русской литературе. Спб., [1909

Эту философию, со ссылкой на пьесу норвежца Б. Бьернсона «Перчатка», а также на газетные факты и читательские отклики, Амфитеатров развивает в послесловии к повести (Амфитеатров А. Виктория Павловна. 2-е изд. М., 1904. С. 241–250). Впоследствии будет написано продолжение повести: «Дочь Виктории Павловны».

Амфитеатров А. Марья Лусьева. СПб., 1904. И здесь последует продолжение: «Марья Лусьева за границей».

Золя Э. Указ. соч. Т. 25. С. 440.

319

См.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904; Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 170.

320

См.: *Duncan P. A.* Chekhov's «An Attack of Nerves» as «Experimental» Narrative // Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays. Columbus, Ohio. 1977. P. 112–122; *Tulloch J.* Chekhov: A structuralist study. London, 1980. P. 6–9; *Меллер Я.-П.* Антон Павлович Чехов: естествовед и литератор // Чехов и Германия. М., 1996. С. 139–144.

321

См. подробнее: *Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова. М., 1982. С. 5–47; *Kataev V.* Tchekhov et les naturalistes russes de la fin du XIXe siecle // Naturalisme et antinaturalisme dans les litteratures europeennes des XIXe et XXe siecles. Varsovie, 1992. P. 107–114.

322

См.: П 5, 126.

323

Гарин-Михайловский Н. Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1957. С. 104.

Гореншτейн Фридрих. Мой Чехов осени и зимы 1968 года // Книжное обозрение. 1989. № 42. С. 8.

325

См.: *Гинзбург Лидия.* О литературном герое. Л., 1979. С. 48–55.

326

Как литературный образец Горький имел в виду при этом неоромантическую литературу с ее сгущенным «героецентризмом»: драматургию Г. Ибсена, Т. Хедберга, Э. Ростана (см.: Письма. Т. 1. С. 338, 340; Т. 2. С. 7, 14).

327

Струнин Дм. Кумир девяностых годов: Критический этюд // Русское богатство. 1891. № 10. С. 154, 155, 162.

328

А. М. Горький впоследствии писал: «Конец 80-х и начало 90-х годов можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель. Литература выбрала своим героем «не героя», одна из повестей того времени была так и названа «Не герой». Эта повесть читалась весьма усердно. Лозунг времени был оформлен такими словами: «Наше время не время широких задач». «Не герои» красноречиво доказывали друг другу правильность этого лозунга…» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 424).

329

Ф. Д. Батюшков назвал характерным свойством творчества Потапенко «это искание героя, к которому он подходит разными путями, положительным и отрицательным» (Батюшков Ф. Д. Критические очерки. Ч. 1. Спб., 1898. С. 121).

330

Протопопов М. Бодрый талант // Русская мысль. 1898. № 9. С. 165, 166.

331

Немирович-Данченко Вас. И. Волчья сыть: Роман в трех частях. СПб., 1897. С. 368.

Цит. по: *Бельчиков Н. Ф.* Народничество в литературе и критике. М., 1934. С. 132.

333

См.: *Гроссман Леонид.* Роман Нины Заречной // Прометей: Альманах 2. М., 1967. С. 236–252.

334

Противопоставление Чехова Потапенко наметил в 1891 году Н. К. Михайловский, когда утверждал, что «нынешние писатели норовят обойтись без центрального пункта и с безразличным спокойствием воспроизводят все, что им попадается на глаза»; но к «приятным исключениям» принадлежит Потапенко: «Мысль в каждом из его произведений ясна, определенна…» (Михайловский Н. К. Соч. Т. 6. СПб., 1897. Стлб. 883–884).

С такой же иронией Чехов будет писать про собственный подвиг – поездку на Сахалин – в книге «Остров Сахалин» (1894). См.: Катаев В. Б. «Подвижники нужны, как солнце…» // Русское подвижничество. М., 1996. С. 263–264.

См. об этом в работах А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» (М., 1971); «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (1986).

337

Случайное господствует в произведениях М. Альбова, отмечал К. Арсеньев (см.: Вестник Европы. 1884. № 4. С. 760). А. Суворин отмечал нагромождение случайных описаний и разговоров в повестях К. Ба-ранцевича (см.: *Суворин А. С.* «Две жены (Семейный очаг)» *К. Баранцевича.* Разбор. Спб., 1895. С. 3). Случайность лежит в основе сюжетов И. Потапенко, утверждал Г. Новополин (Новополин Г. В сумерках литературы и жизни. С. 141–142). А критик «Недели» находил, что «резче всего эта черта непосредственного отражения мимолетности явлений жизни отложилась на произведениях г. Ясинского» (Неделя. 1888. № 13. С. 17).

338

См.: Русское обозрение. 1892. № 7; Северный вестник. 1892. № 7; Русская мысль. 1892. № 8.

339

Боборыкин П. Д. Собр. романов, повестей и рассказов: В 12 т. СПб. Т. 12. С. 106.

См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 307.

341

См.: *Чупринин С. И.* Чехов и Боборыкин (некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX века) // Чехов и его время. М., 1977. С. 138–157.

Михайловский Н. К. Герои и толпа // Соч. Т. 6. Спб., 1885. С. 292 (Курсив мой. – *В. К.*).

Карлейль Томас. Герои, почитание героев и героическое в истории // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. С. 6, 198.

Бердяев Николай. Самопознание (опыт философской автобиографии) // Бердяев Николай. Собр. соч. Т. 1. Париж, 1989. С. 98.

345

Бердяев Николай. Субъективизм и идеализм в общественной философии: Критический этюд о Н. К. Михайловском. Спб., 1901. С. 205.

Обзор первого этапа споров см.: *Иванова Е. В.* «Очерки и рассказы» в отзывах современников // Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1989. С. 137 и след.

Карлейль Томас. Теперь и прежде. С. 65, 128, 137.

348

Письмо А. В. Амфитеатрову, декабрь 1909 года // Литературное наследство. Т. 95. М., 1988. С. 174.

349

Русский перевод трактата Карлейля о героях был впервые напечатан еще в 1866 году в «Современнике», и Михайловский создавал своих «Героев и толпу», в немалой степени преобразуя идеи англичанина (который, по его мнению, «превозвысил роль великих людей») в соответствии с задачами русской демократии. Знакомство Горького с Кар-лейлем относится к концу 80-х годов, когда в Казани он посещал народнические кружки. Чтение Карлейля, вспоминал он впоследствии, было обязательной составляющей в образовании членов этих кружков (см.: Переписка М. Горького: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 384). Читали «по рукописи» – очевидно, переписанной из старого тома «Современника».

Иванов Ив. Современный герой // Артист. 1894. № 4. С. 110.

351

Меньшиков М. Смысл свободы // Книжки «Недели». 1896. № 2. С. 316.

352

Цит. по: *Петрова М. Г.* Летопись литературных событий 1892–1900 гг. // Русская литература конца XIX – начала XX века: 1890–1900-е годы. С. 376.

Там же. С. 379.

Северный вестник. 1898. № 10–12.

355

[Аноним]. Современные кумиры // Антиквар: Библиографический листок. 1902. № 7.

Гачев Г. Д. Человек против Правды в пьесе «На дне» // Неизвестный Горький. М., 1994. С. 230, 257.

М. М. Бахтин о Горьком // Человек. 1993. № 6. С. 159.

Цит. по: Неизвестный Горький. С. 117.

359

Блок А. А. О реалистах // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 102, 103.

Там же. С. 116.

Казалось бы, собственная практика Чехова противоречит этому замечанию: такие свои рассказы этих лет, как «Архиерей», «Невеста», он строит вокруг центрального персонажа, показывает его противостояние с окружающими. Но противостояние это, превосходство над другими персонажами (и «уход» от них) даны в ощущении героя, а не в авторском утверждении (ср. неизменные указания на это: «ему уже казалось…», «и представлялось ему…», «как полагала…»).

Отчетливо это сформулировано в письме к Н. К. Михайловскому: «Мы теперь уже изверились в героев, которые (как мифический Атлас – небо) двигали на своих плечах «артели» (в 60-х) и «общину» в 70-х годах. Тогда мы все искали «героя», и господа Омулевские и Засодимские нам этих героев давали. К сожалению, герои оказывались все «апплике», не настоящие, головные. Теперь поэтому мы прежде всего ищем уже не героя, а настоящего человека, не подвига, а душевного движения, хотя бы и непохвального, но зато непосредственного (в этом и есть сила, например, Чехова)»: *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1956. С. 81–82.

363

Такой же была расстановка действующих лиц в раннем рассказе Короленко «Чудная».

Короленко В. Г. Из дневников // В. Г. Короленко о литературе. М., 1957. С. 415.

Аверинцев С. С, Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

Суворин А. Наша поэзия и беллетристика // Новое время. 1890. № 5099. 11 мая.

367

Цит. по: *Мудрое А. М.* П. Д. Боборыкин в переписке с А. А. Измайловым // Изв. Азербайджанского гос. университета. Т. 8–10. Приложение. Баку, 1927. С. 16.

См. там же. С. 21.

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. С. 10.

См. об этом: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 61–87.

Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Собр. соч. Т. 5. Л.; М., 1962. С. 515.

Северный вестник. 1892. № 1–6.

«На одном конце, примерно, стоит Париж и Золя, а на другом Екатеринбург и Д. Сибиряк», – писал он брату в 1884 году (*Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С. 635).

См.: *Скабичевский А.М.* Д. Н. Мамин // Новое слово. 1896. № 1. С. 126.

375

О соотношении произведений Мамина-Сибиряка с натурализмом см.: *Тагер Е.Б.* Указ. соч. С. 179–181; *Дергачев И. А.* Мамин-Сибиряк и Золя // Русская литература 1870–1890 годов. Свердловск, 1982. С. 62– 73; *Келдыш В. А.* Критический реализм (1890-е годы – 1907 г.) // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. С. 47–48.

Ленин В. И. Развитие капитализма в России // Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 3. М., 1958. С. 488.

Русская мысль. 1895. № 1–8.

О том, что «уровень газетной, как бы первоначальной обработки жизненного материала стал важной составляющей» поэтики Мамина-Сибиряка, см.: *Чанцев А. В.* Мамин-Сибиряк // Русские писатели: 1800– 1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 499.

Жизнь. 1899. Т. X. С. 229–255.

Это не исключает и такого оттенка горьковского стиля, как самоирония, ирония автора над прекраснодушным, «книжным» мироощущением своего героя-рассказчика, отвлеченностью его представлений о народной жизни (напр., в рассказе «Однажды осенью»).

381

Ср. те же критерии в отзыве В. И. Ленина о романе «Мать», приводимые Горьким в известном мемуарном очерке.

382

Приведенная установка Горького в известном смысле созвучна символистскому пониманию литературы как «творимой легенды»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я поэт» (*Сологуб Ф.* Творимая легенда // *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1914. Т. 18. С. 3).

383

Об отходе от «привычного толкования литературы рубежа веков лишь в категориях конфронтации и взаимоотчуждения – как состояния войны между реализмом и модернизмом» см.: Келдыш В. А. Вступительные замечания // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 4, и в других статьях этого сборника.

См. о проблеме поколенческой общности: *Мангейм Карл.* Проблема поколений // Новое литературное обозрение. № 30 (1998). С. 7–47.

Блок А. О реалистах // *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 114.

Здесь и далее цит.: Сборники товарищества «Знание». Кн. 1–8. СПб., 1904–1906. Римская цифра – номер книги, арабская – страницы.

387

Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. М., 1965. С. 508.

388

Слова Л. Андреева из письма Горькому от августа 1907 г. // Литературное наследство. Т. 72. С. 290.

389

См.: *Гусев-Оренбургский С.* Рассказы. СПб., 1903. С. 4, 15, 312.

390

Чехов писал Вересаеву: «Гусев <…> талантлив, хотя и наскучает скоро своим пьяным дьяконом. У него почти в каждом рассказе по пьяному дьякону» (П 11, 219).

391

Цит. по: *Келдыш В. А.* Летопись литературных событий // Русская литература конца XIX – начала XX в. 1901–1907. М., 1971. С. 342, 401.

Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891–1910. М., 1960. С. 519.

Розанов В. В. О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. М., 1886.

394

Пришвин М. М. Кащеева цепь // *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 68.

395

См.: *Розанов В.* Литературные изгнанники. Т. 1. СПб., 1913. С. 127–128.

Соболев Ю. Чехов: Статьи. Материалы. Биография. М., 1930. С. 163.

397

Галковский Дмитрий. Бесконечный тупик: Фрагменты из книги // Независимая газета. 1991. 18 апреля. С. 5.

Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М., 1992. С. 154.

Там же. С. 158, 159.

Синявский А. «Опавшие листья» В. В. Розанова. Париж, 1982. С. 112.

401

Там же. С. 134.

Шкловский В. Б. Розанов // *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 125.

403

Варварин В. [Розанов В. В.]. Наш «Антоша Чехонте» // Русское слово. 1910. 17 января. № 13. То же: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989 и *Розанов В. В.* Сочинения. М., 1990; *Розанов В.* А. П. Чехов // Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. То же: *Розанов В. В.* Сочинения. М., 1990. См. также: *Розанов В.* Литературные новинки [о пьесе Чехова «Вишневый сад»] // Новое время. 1904. 16 июня. № 10196; *Розанов В.* Писатель-художник и партия // Новое время. 1904. 21 июля. № 10196; *Розанов В. В.* Мимолетное. 1915 год // Начала. № 3. М., 1992. С. 16–17, 24, 27.

«А ведь философии было очень много у Чехова. <…> Чехов – мыслитель; он – лирик» (*Розанов В. В.* Писатель-художник и партия).

405

Ерофеев Венедикт. Василий Розанов глазами эксцентрика // Laterna magica: Литературно-художественный, историко-культурный альманах. М., 1990. С. 106.

Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 333. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием страницы. Курсив мой. – В. К.

407

М. Горький и А. Чехов: Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 144.

Особенно много фраз с «все мы» в монологах героя «Дома с мезонином»: «Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собою труд… <…> Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно <…> Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни…» (9, 185, 186). См. об этом: *Евнин Ф. И.* Чехов и Толстой // Творчество Л. Н. Толстого. М., 1959. С. 439; *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 232–234.

409

Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 298.

См.: *Доронченков И.* Об источниках романа «Мы» // Русская литература. 1988. № 4.

411

Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» // *Набоков В.* Лолита. М., 1989. С. 356.

Семанова М.Л. Чехов-художник. М., 1976. С. 42. Далее страницы этого издания указаны в тексте.

Ермилов В. В. А. П. Чехов. М., 1954. С. 290–294.

Богомолов Ю. А. Каштанка и Шарик // А. П. Чехов в культуре XX века: Тезисы докладов конференции. М., 1990. С. 6.

Бройде Э. Чехов: мыслитель, художник. Frankfurt a. Main, 1980. S. 103.

Сендерович Савелий. Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. С. 267. Далее ссылки в тексте.

417

См.: *Катаев В. Б.* Повторы в чеховской прозе // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс, 1993. С. 104.

Рассказ, разумеется, становился предметом и серьезных исследований. Так, тонкий анализ организации художественного времени в рассказе провела Марена Сендерович. См.: Сендерович Марена. «Каштанка» Чехова: Метаморфозы памяти в лабиринте времени (Структурно-феноменологический этюд) // Russian Language Journal. Vol. XXXIX. 1985. № 132–134. P. 121–134.

419

См.: Kataev, Vladimir. Les Trois seurs et l'histoire russe // Magazine lit-teraire. № 299. Paris. 1992, mai; Он же. «Три сестры» на фоне XX века // Вечерний клуб. М., 1992. № 148–149; Он же. Три сестры в одной шеренге // Вечерний клуб. М., 1996. № 4; Князевская Т. Б. Провидческое у Чехова (Четыре постановки «Трех сестер») // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 130–136.

Бройде, Эдгард. Чехов, мыслитель-художник. С. 167. Далее страницы этого издания указываются в тексте, в скобках после цитат.

Radinsky, Simon. [Review] // The Russian Review. V. 40. № 4 (October 1981). S. 473–475.

Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1. М., 1997. С. 324. Далее страницы этого тома приводятся в тексте после цитат. Курсив в цитатах везде мой. – *В. К.*

Это, разумеется, не исключает иных предшественников образа этого спорщика и бретера – как литературных, так и реальных. См., напр.: *Малюгин Л., Гитович И.* Чехов. М., 1983. С. 226; *Шалюгин Г. А.* «Три сестры»: сибирские мотивы // Чеховские чтения в Ялте: Чехов сегодня: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 72–74. Встречи с Горьким, возможно, лишь всколыхнули все предшествующие аналогичные впечатления.

В переписке с другими адресатами, для которых фигура Горького была одиозной, Чехов не раз вступается за Горького, видя в нем неоднозначность и сложность (см.: Переписка Чехова: В 3 т. Т. 3. М., 1996. С. 50–52, 402–403, 532).

425

О разном понимании бури Тузенбахом и горьковским Буревестником пишет Э. А. Полоцкая. См.: *Polotskaya Emma.* Chekhov and his Russia // The Cambridge Companion to Chekhov / Ed. by V. Gottlieb and P. Main. Cambridge, 2000. P. 25.

См.: *Заславский Д.* Мечта Чехова (Заметки) // Октябрь. 1944. № 7–8. С. 162–168.

427

См.: *Паперный З.* «Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 177–180.

Там же. С. 183.

429

См.: *Топоров В. Н.* Об одном индивидуальном варианте «автоин-тертекстуальности»: случай Пастернака (о «резонантном» пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 20.

Гаспаров М. Л. Рифма // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 329.

Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 105.

О соотнесенности образа Наташи с остальными героями пьесы см.: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 210–212.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 5. М.; Л., 1963. С. 37.

Пожалуй, это скрытое сходство между обычно разводимыми в конфликте героями «Трех сестер» дал почувствовать в своей постановке в Московском Художественном театре (1997) Олег Ефремов. См. об этом: Чеховский вестник. № 1. 1997. С. 28–31.

Новый мир. 1998. № 10. С. 161–182. Далее указание на страницы этого издания – в тексте.

См.: Чеховский вестник. № 3 (1998). С. 6–8.

437

Шалимов Варлам. Из литературного наследия // Знамя. 1990. № 7. С. 71.

Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. Ч. 1. Гл. 3.

Интервью и беседы с Львом Толстым. М., 1986. С. 209.

Маяковский В. Два Чехова // *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 299.

441

Слова, сказанные Л. Толстым Чехову (см.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1956. С. 273).

442

См.: *Бунин И. А.* Из незаконченной книги о Чехове // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 674.

443

Слово, которым в 20-е годы Маяковский и другие драматурги-авангардисты пренебрежительно обозначали искусство психологической драмы. См.: Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. М., 1958. С. 349, 682.

См.: *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 1997. С. 647–660.

Турков А. Александр Солженицын: Окунаясь в Чехова // Чеховский вестник. № 4 (1999). С. 6.

См.: *Мудрое А. М.* П. Д. Боборыкин в переписке с А. А. Измайловым // Известия Азербайджанского гос. университета. Т. 8–10. Приложение. Баку, 1927. С. 22.

См.: *Солоневич И.* Народная монархия. М., 1991. С. 164.

См.: *Фадеев А. А.* О Чехове // *Фадеев А. А.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1971. С. 536.

449

Манн Т. Слово о Чехове // Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 525.

Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 330–338.

Зайцев Б. Чехов. Литературная биография. Нью-Йорк, 1954. С. 68, 88, 103 и др.

См.: *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 141–218.

453

См.: Из дневника И. Л. Щеглова // Литературное наследство. Т. 68. С. 485; Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 299.

Курицын В. Жизнь с кокаином // Знамя. 1992. № 1. С. 215.

Лямпорт Е. Большая скука: О феномене Владимира Сорокина // Независимая газета. 1994. 7 декабря. С. 7.

Мережко В. Если бы знать… // Аврора. 1992. № 11–12.

Дрейцер Э. Дама с собачкой // Столица. 1993. № 42 (153). С. 58–62.

Парамонов Б. Конец стиля. СПб.; М., 1999. С. 18.

Пелевин В. Жизнь насекомых // Знамя. 1993. № 4. С. 41, 43.

Кувалдин Ю. Ворона // Новый мир. 1995. № 6.

Сорокин В. Текст как наркотик // *Сорокин В. В.* (Сборник рассказов). М., 1992. С. 121–122.

Фильм озвучен компанией Селена Интернешнл по заказу Общественного Российского Телевидения.

463

Пригов Д. А им казалось: в Москву! В Москву! // *Сорокин В. В.* (Сборник рассказов). С. 116–118.

См., например, рассуждение о Чехове как предтече постмодернизма: Курицын Вяч. Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 74–76. Борис Парамонов видит в персонажах текстов Сорокина «развитие чеховского театра марионеток» (см.: Парамонов Б. Ион, Иона, Ионыч II Парамонов Б. Конец стиля. С. 53).

465

См об этом: *Вахтел Э.* Пародийность «Чайки»: символы и ожидания // Вестник МГУ. Филология. 2002. № 1. С. 72–90. К наблюдениям Вахтела можно добавить еще одно – сравнение из рассказа Тургенева «Певцы»: «Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжко шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 28 т. Т. 4. М.; Л., 1963. С. 241).

См. об этом: Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965. С. 40, 1062.

См. об этом: White // Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques. Princeton Univ. Press. 1973. P. 229–239; а также: *Катаев В. Б.* Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. 1976. № 5. С. 74–77.

Аксенов В. Право на остров. М., 1991. С. 501.

Аксенов В. Ожог. Ann Arbor, 1980. С. 269.

См.: *Interview with V. P.* Aksenov // *Ed. Mozejko* (ed.). Vasiliy Pavlo-vich Aksenov: a Writer in Quest of Himself. Columbus, Ohio, 1986. P. 25.

См. об этом подробнее: *Delgaard Per.* The Function of the Grotesque in Vasilij Aksenov. Aarhus, 1982; Kustanovich Konstantm. Notes on Aksenov's Drama // *Ed. Movejko* (ed.). Vasiliy Pavlovich Aksenov… P. 87–101; *Ефимова Н. А.* Интертекст в религиозных и демонических мотивах В. П. Аксенова. М., 1993.

Ср. разную семантику оппозиции туда / оттуда в двух пьесах: символически-временную у Маяковского, символически-пространственную у Аксенова.

473

Ср. ремарки, описывающие эффект от появления двух пришелиц. «Баня»: «Грохот, взрыв, выстрел <…> фейерверочный огонь. На месте поставленного аппарата светящаяся женщина со свитком в светящихся буквах. <…> Общее остолбенение. <…> Победоносиков снимает кепку, роняет чемодан, растерянно пробегает мандат, потом торопливо приглашает рукой в квартиру» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. М., 1958. С. 321, 322). «Цапля»: «Небо становится изумрудным. Розовые лучи то ли заката, то ли восхода косо ложатся на веранду. Поднимается ветер. В трепещущих белых одеждах на веранду поднимается Цапля. Моногамов вскрикивает и зажимает рот себе руками. <…> Степанида благоговейно берет ее руку, они идут рядом, слегка торжественно, будто в полонезе» (*Аксенов В.* Право на остров. С. 497).

См.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 349, 351, 682.

См.: *Кустанович К.* Указ. соч. С. 92.

Бахнов Л. Василий Аксенов: «Литпроиесс со мной разминулся» // Мир за неделю. 1999. № 11. С. 8.

См. подробнее: *Катаев В. Б.* Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002.

Кувайдин Ю. Ворона // Новый мир. 1995. № 6. С. 101.

Бахнов Л. Указ. соч.

480

См.: *Засурский Я.* Встреча с Эдвардом Олби // Литературная газета. 1969. 24 дек. С. 13.

481

Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Париж, 1981. Т. 4, доп. С. 108.

Сборник товарищества «Знание». Кн. 4. СПб., 1905.

483

Сборник товарищества «Знание». Кн. 8. СПб., 1906. С. 163.

Сборник товарищества «Знание». Кн. 5. СПб., 1905.

485

Там же. С. 215.

Сборник товарищества «Знание». Кн. 1. СПб., 1904.

487

Сборник товарищества «Знание». Кн. 8.

Горький М. Письма: Т. 2. С. 178.

Там же. С. 187.

См.: *Набоков В.* Пьесы. М., 1990. С. 272.

491

Там же. С. 152.

Там же. С. 167.

493

Забавным анахронизмом выглядит в устах героя пьесы Набокова «Дедушка», действие которой происходит в 1816 году во Франции, реплика «Вот и крутись!» (там же, с. 72), – взятая, с легким видоизменением, напрокат у персонажа «Чайки» учителя Медведенко. Драма Набокова «Полюс», действие которой происходит в палатке на льдине, странным образом перекликается с последним драматургическим замыслом Чехова, о котором поведала его вдова (см.: Книппер-Чехова О. Л. О А. П. Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 631).

Сорокин В. (Сборник рассказов). С. 121.

495

Сорокин В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 485, 487.

Там же. С. 497.

Рыклин М. Медиум и автор: О текстах Владимира Сорокина // *Сорокин В.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 745.

498

«Говоря о Сорокине, я не могу не коснуться Чехова Антона Павловича. Именно в его творчестве вся эта пленка милых, деликатных и трогательных отношений пытается накрыть, затянуть жуткий подкожный хаос <…>, стремящийся вылезть наружу и дыхнуть, смыть своим диким дыханием тонкую, смирительную пленку культуры» (*Пригов Д.* А им казалось: в Москву! В Москву! // *Сорокин В.* (Сборник рассказов). М., 1992. С. 116–118).

Кибиров Т. Кто куда – а я в Россию… М., 2001. С. 356.

500

Кожинов В. В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 492.

501

Там же.

502

Гальцева Р., Роднянская И. Журнальный образ классики // Лит. обозрение. 1986. № 3. С. 50.

503

Гачев Г. Русская дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 118.

Курдюмов М. Сердце смятенное. Париж, 1934. С. 11.

505

Степун Ф.А. Трагедия и современность // Шиповник (Сб. литературы и искусства). М., 1922. № 1. С. 84.

Там же. С. 84, 86.

507

Там же. С. 85.

Карсавин Л. Saligia. Пг., 1919. С. 6.

Степун Ф. А. Трагедия и современность. С. 88.

Гачев Г. Русская дума. С. 88.

511

Ср.: «В русской философии <…> есть некоторые своеобразные особенности, которые вообще отодвигают теорию познания на второстепенное место. <…> русские философы очень склонны к так называемому онтологизму, <…> т. е. к признанию, что познание не является первичным и определяющим в человеке» (*Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 15).

Лосев А. Ф. Дерзание духа. М., 1988. С. 60.

513

Цшевич Л. М. Чеховский рассказ – жанр XX века // Litteraria jumanitas. I. Brno, 1991. S. 178.

514

История русской литературы XX века (20–90-е годы): Основные имена: Учебное пособие для университетов. М., 1998. С. 8.

515

Histoire de la litterature russe / Ouvrage dirige par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. Le XXe siecle. L'Age d'argent. P., 1987. P. 54.

516

Берковский Н. Я. Статьи о литературе и театре. М.; Л., 1969. С. 49.

Strada Vittorio. Anton Tchekhov // Histoire de la litterature russe. P. 55. То же: Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 52.

Маяковский В. В. Два Чехова. С. 299.

Winner Th. Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystructured Texts // Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays / (eds.) P. Debreczeny, Th. Eekman. Columbus, Ohio, 1977. P. 153–166.

Молодые исследователи Чехова. 2